CURSO DE

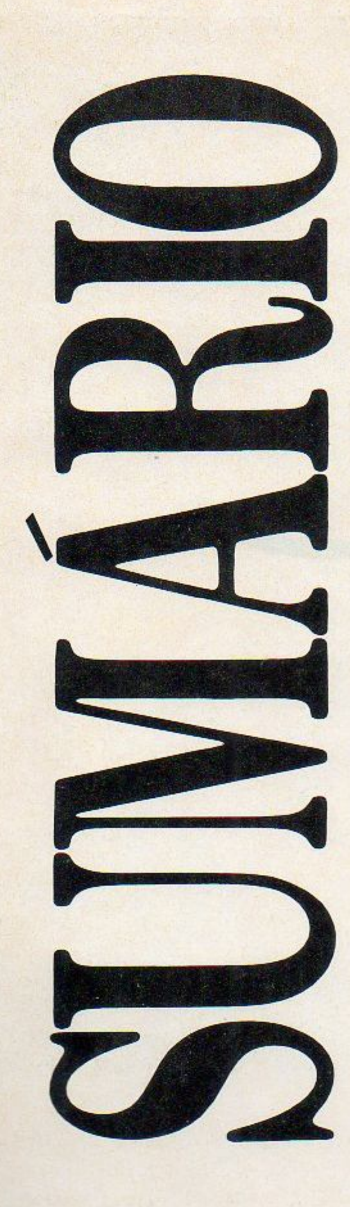
Desenho e Pintura



A ARTE DE VER - III



EDITORA GLOBO





Título original da obra em fascículos: DRAW IT! PAINT IT!
Título da versão em língua portuguesa: DESENHE E PINTE
CURSO GLOBO DE DESENHO E PINTURA é uma reedição do fascículo DESENHE E PINTE

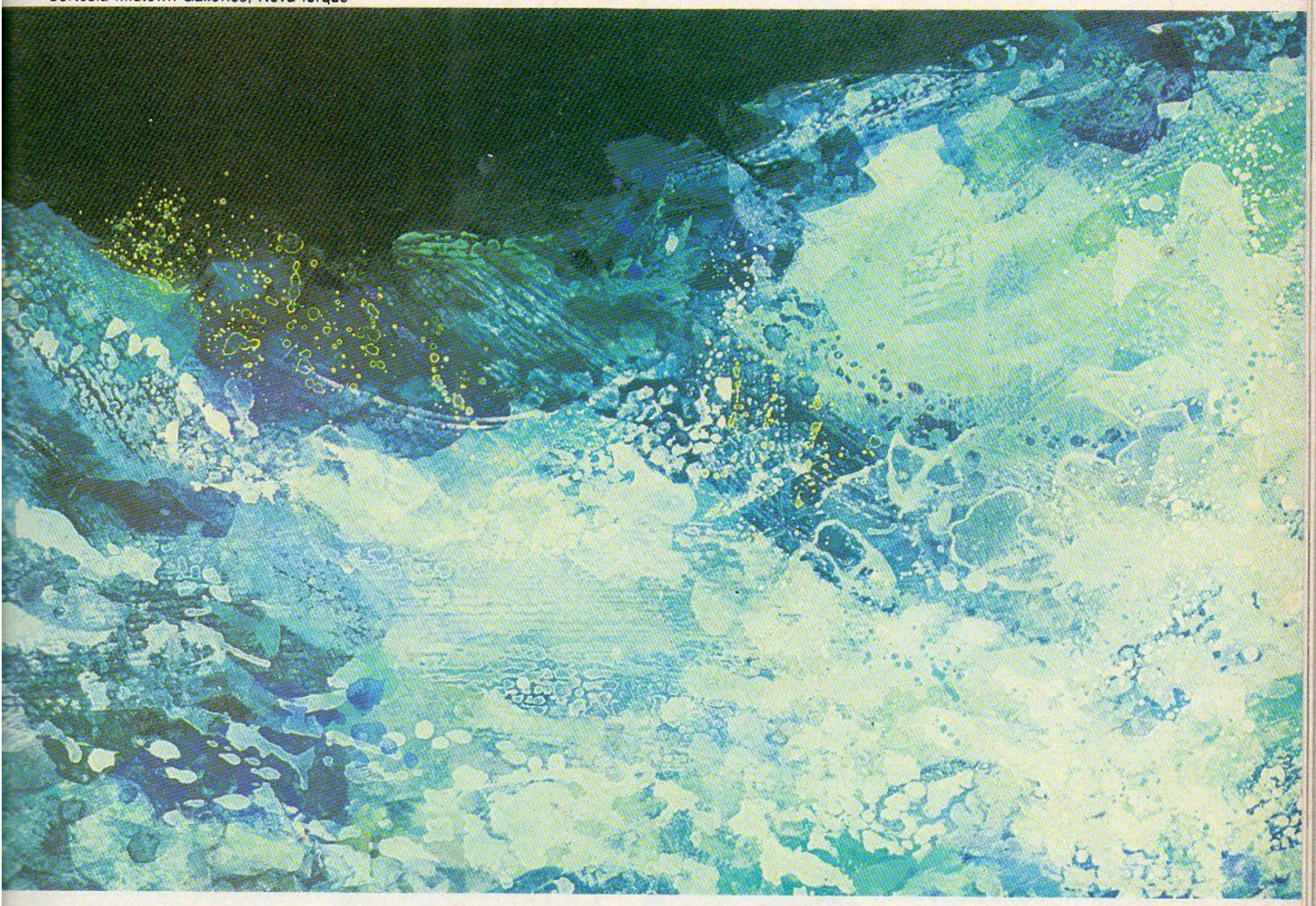
Tradução: Cássia Rocha, Regina Amarante.
Consultoria: Manoel Victor, Vera Rodrigues, Caetano Ferrari.
Foto de capa: Sérgio Tegon. Materiais gentilmente cedidos por Aeroart e Casa do Artista.
Distribuidor exclusivo para todo o Brasil: Fernando Chinaglia Distribuidora S.A., Rua Teodoro da Silva, 907, CEP 20563, telefones: (021) 577-6655 (r. 204) e 577-4225, Rio de Janeiro, RJ.

Editora Globo S.A.
Rua do Curtume, 665/705, Blocos D e E, CEP 05065, São Paulo. Telefone: (011)262-3100, Telex: (011)54071, SP. Brasil

Impressão: Cochrane S.A., A. Escobar Williams 590, Santiago, Chile.

ISBN 85-250-0720-X Obra completa
ISBN 85-250-0731-5 Volume 11

Cortesia Midtown Galleries, Nova Iorque



A fluidez do mar

Maré,
Bonny Lhotka (detalhe),
Tinta acrílica sobre madeira,
50 x 75 cm.

Esta é uma representação do mar na qual, mais uma vez, pode-se notar a visão própria do artista. Não se trata de uma pintura realista, um registro fotográfico da cena escolhida. A autora, Bonny Lhotka, observou de fato as águas do oceano numa praia do Havaí, mas baseou-se principalmente na memória e nos sentimentos pessoais.

Assim, o quadro resultante capta a fluidez e o movimento efêmero do mar, enfocando o tema de modo bem abrangente, despojado e pouco convencional. A textura da madeira, utilizada como superfície da pintura, é importante para a obtenção dos efeitos desejados.

Importante também é o modo como a autora empregou as tintas acrílicas, aplicadas em porções de diferente intensidade. Ora a tinta é transparente, em aguada, ora adquire opacidade, sobrepondo-se a uma camada de base mais clara. A colocação de áreas transparentes e opacas, umas junto das outras, resultou num tipo de luminosidade e de profundidade de cor que seria impossível obter apenas com o uso de tinta opaca.

Em alguns trechos, camadas de tinta foram removidas para revelar as cores que ficaram por baixo. Em outros pontos, recorreu-se a dois pincéis (um em cada mão): um pincel foi mergulhado na tinta e outro em álcool, para ir dissolvendo a tinta à medida que o trabalho se desenvolvia. Nessas condições, a tinta se reagrupou ao acaso, formando padrões que lembram bolhas de água.

A grande variedade de azuis e verdes produzidos pelos reflexos da luz na água também foi transposta para a obra, que desse modo consegue evocar não só a forma como a força, o ritmo e o movimento do mar.

A harmonia do trabalho demonstra que a autora, além de revelar domínio do material utilizado, soube transmitir toda a fascinação que o mar pode despertar no observador.

Paisagens de outono e inverno





Acima: *Richard Bolton demonstra como as silhuetas padronizadas dos galhos nus podem constituir excelente motivo para um desenho.*

Terminado o verão, as folhas de muitas árvores começam a tornar-se amareladas. A paisagem, em certas regiões, perde grande parte do viço e o verde vai ficando cada vez mais fraco.

Alguns meses depois, o que em muitos lugares era um arvoredo frondoso não passa agora de um conjunto de troncos e galhos secos, apontando melancolicamente para um céu esbranquiçado.

Para o paisagista inexperiente, tal situação não poderia ser mais desoladora. No entanto, observando bem a nova aparência de que se reveste a natureza nas estações frias, pode-se criar quadros muito interessantes. Comece por estudar as cores, que tendem para o vermelho no outono, para o azul no inverno. Preste atenção nas formas das árvores, em geral mais fortes e dramáticas: você poderá captar curiosos padrões lineares, bem distintos de uma espécie para outra. Tais formações costumam ter contornos definidos, e, se você souber selecioná-las e arranjá-las contra um céu pálido, com certeza obterá efeitos surpreendentes.



Acima: Espírito de outono, *de George Cherepov, óleo sobre tela. Observe que a vibração das cores mais vivas resulta de seu contraste com os troncos e galhos neutros. Note também como Cherepov entrelaçou com sucesso os padrões dos galhos no primeiro plano.*

Cores de outono

A fantástica variedade de cores criada pelas árvores em transformação é que geralmente inspira os habitantes das regiões mais frias a pintarem paisagens de outono, pois lhes dá a oportunidade de trabalhar com cores mais vivas e mais quentes.

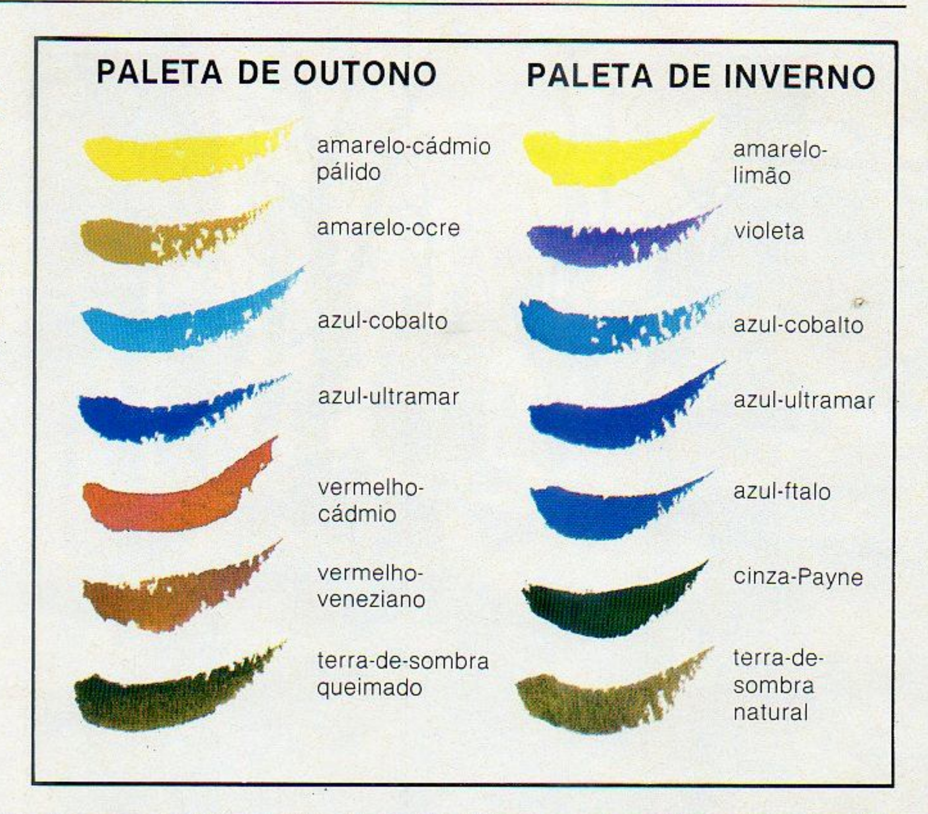
Se você se encaixa nessa categoria de artistas, tome cuidado para não se restringir às misturas alaranjadas e vermelho-alaranjadas. Observando bem a natureza no outono, você perceberá que há muitos amarelos e vermelhos vivos, assim como verdes ainda intensos em árvores como o pinheiro. Não deixe de incluir em sua tela essas espécies sempre-verdes, para assegurar melhor equilíbrio de cor e temperatura às áreas-chave da composição.

Evite misturar cores vivas demais; ao contrário, junte-lhes tons neutros, como marrons e cinzas, que as fazem parecer mais intensas de modo mais convincente. E note que os troncos e galhos de árvores já desfolhadas podem constituir um elemento repousante em meio às cores fortes de determinadas folhagens.

Não se limite a observar as árvores, mas passe algum tempo examinando também o terreno que as rodeia. Se o vento não é muito forte, as folhas caídas acumulam-se como um tapete, apresentando várias tonalidades de amarelo, vermelho e marrom. Procure captar o efeito desse tapete como um todo, ao invés de pintar folha por folha. Se quiser sugerir a textura, faça somente duas ou três folhas em primeiro plano.

Tons de inverno

Muitas vezes, mesmo sob frio intenso, o dia fica ensolarado e o céu continua azul, oferecendo um contraponto luminoso para as árvores despidas de fronde e a relva reduzida a talos secos. Os cinzas adquirem então um reflexo amarelo quente, restringindo-se às sombras as tonalidades frias e profundas. Fique atento à temperatura das cores de tons médios, para dar mais colorido a seu trabalho.

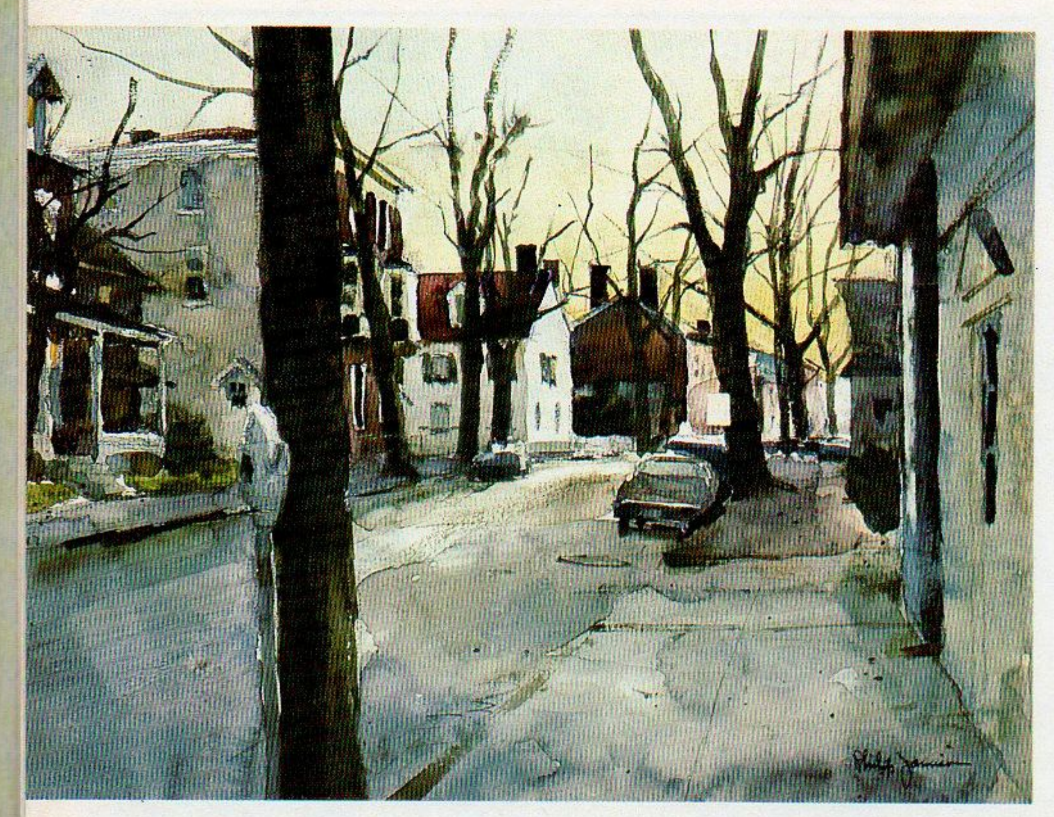


À direita: *Algumas cores básicas para pintar paisagens típicas de outono e de inverno.*

Abaixo: Erbusaig, costa oeste da Escócia, *de John Blockley, aquarela, 38 x 56 cm. Os tons da água ficam mais claros nos pontos em que refletem a pálida luz do céu.*

Muitas vezes, porém, um cinza esbranquiçado toma conta do firmamento e a paisagem praticamente fica sem cor. Se inclui elementos líquidos — rios, lagos, mar —, a monotonia tonal parece multiplicar-se ao infinito. Neste caso, procure tornar o céu mais interessante. Um dos truques que você pode usar consiste em enfatizar qualquer parte mais escura do céu foi, provavelmente, o que o artista John Blockley fez ao elaborar a paisagem vista na página 7.

Outro estratagema bastante eficaz resume-se em contrastar o céu com um fundo cinza apagado, acrescentando-se alguns toques de amarelo e vermelho — mesmo que estes não constem da paisagem real.



À esquerda: Mineiro e igreja, *de Philip Jamison, aquarela, 22,2 x 29,9 cm. O amarelo do céu acrescenta um agradável toque de cor e calor a esta cena urbana em que predomina o tom de cinza.*

Coleção do sr. e sra. Edward J. Cotter

PERSPECTIVA DE INVERNO

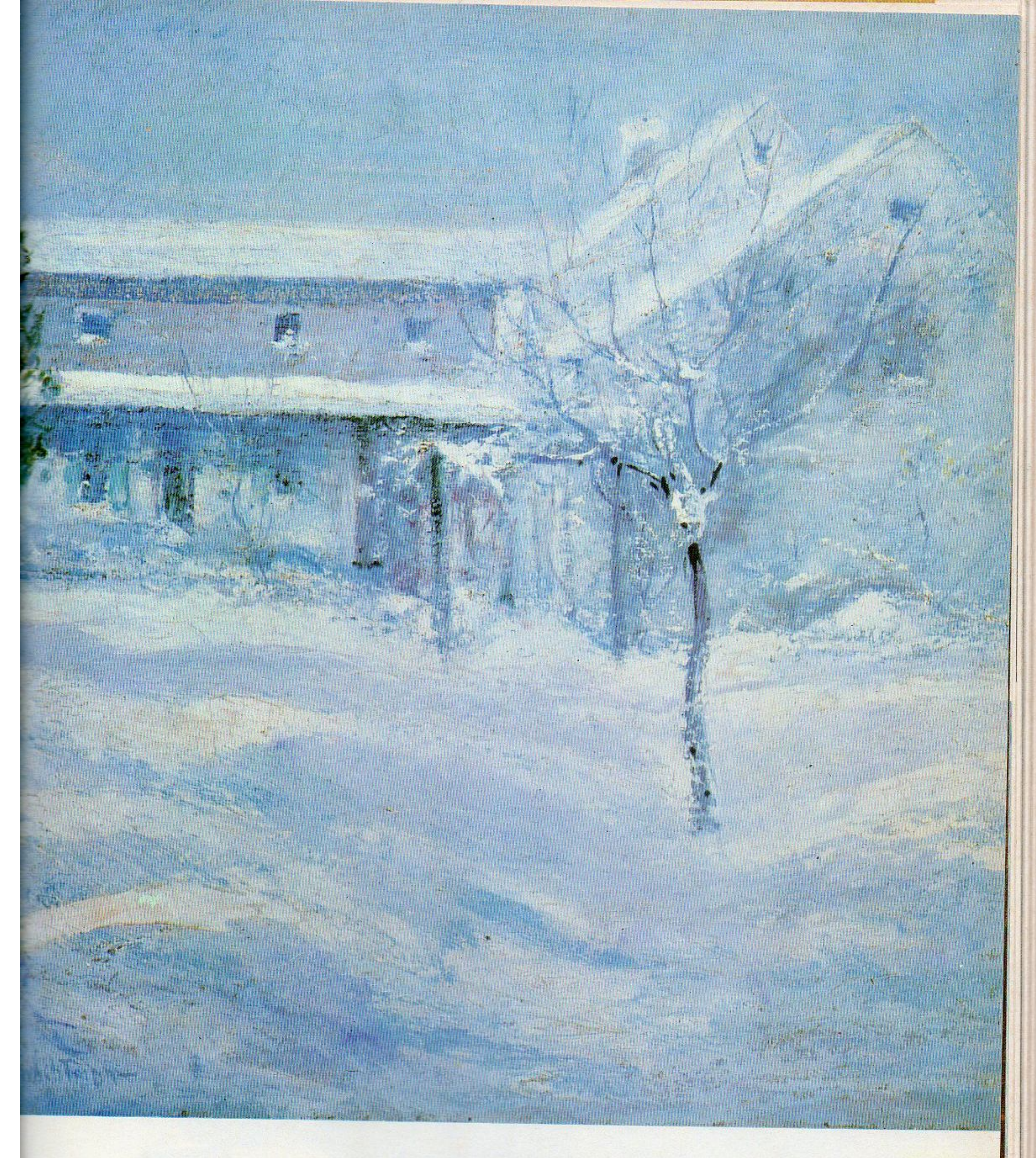
A luz costuma ser fraca no inverno, sobretudo em dias nublados. Tudo se torna então mais achatado, de modo que, quando se depara com uma paisagem com seus três planos — o primeiro, o médio e o do fundo — bem definidos, tem-se a impressão de que ela é formada por uma série de planos tonais distintos.

O artista Ferdinand Petrie captou esse efeito no desenho à direita, usando apenas quatro tons: deixou o papel em branco para o céu distante; fez a montanha ao longe cinza-pálido; as árvores no fundo do bosque, cinza mais escuro; as árvores e o capim do primeiro plano, quase negros.

Em dias claros, a luz pode pregar algumas peças. Contradizendo a teoria da perspectiva aérea — segundo a qual os objetos perdem nitidez à medida que recuam —, os tons do plano intermediário podem parecer mais escuros que os do primeiro plano. Nesse caso, talvez você tenha de usar outros recursos, como perspectiva linear e de escala, para transmitir profundidade.



Cincinnati Art Museum, doação de John J. Emery



Acima: Old Holley House, Cos Cob, *de John Twachtman, óleo sobre tela, 63,7 x 63,9 cm. Esta obra é um ótimo exemplo de como, observando bem os efeitos de luz e sombra, pode-se superar a falta de profundidade natural de uma paisagem nevada. Veja a sutileza das sombras: com tanto reflexo da neve, elas estão mais pálidas que normalmente. Note também que os azuis, violeta e cinza frios substituem o branco puro.*

Natureza-morta com flores

Se a composição de uma natureza-morta estiver bem resolvida, você já terá meio caminho andado. Por isso, defina claramente, desde o início, o que pretende expressar na pintura — o que mais o atraiu à primeira vista, os aspectos que você prefere enfatizar e assim por diante. Depois, decida o papel que cada uma das partes terá dentro da composição.

Escolha das flores

Primeiro, considere as flores, dando preferência àquelas que lhe oferecem oportunidade de pintar ou desenhar da maneira que você mais gosta.

Para principiantes, duas ou três flores num vaso já proporcionam um bom começo. Depois que você adquirir alguma prática, experimente pintar buquês maiores. Mas em vez de ater-se aos arranjos de flores clássicos, é melhor escolher a composição que mais lhe agrade aos olhos, observando sempre duas regras básicas de composição: dispor as flores em diversas direções e colocar as mais altas atrás.

Escolha do vaso

Se o vaso aparecer na pintura, escolha um que complemente as flores na cor, na forma e no padrão. Flores simples sempre ficam melhor em vasos elaborados, e flores complicadas geralmente se destacam mais em vasos simples. Lembre-se, no entanto, de que as regras sobre combinações de flores e vasos não são rígidas. Às vezes, flores de formas complexas, colocadas num vaso de desenho bastante elaborado, podem criar um resultado surpreendentemente interessante.

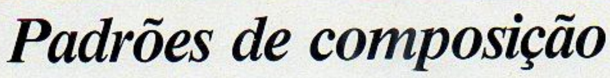


À direita: *Magnólias gigantes, de Childe Hassam, óleo sobre tela, 88,9 x 50,8 cm. Note como o vaso se integra bem na pintura — graças aos pequenos toques de branco e de verde que refletem as magnólias e suas folhas.*

Abaixo, à esquerda: *Escolha cuidadosamente as flores em função do estilo de pintura que mais lhe agrada. Para quem gosta de cores vibrantes — como o artista Charles Reid — narcisos são uma excelente escolha.*



Coleção Reynold House, Winston-Salem, Carolina do Norte



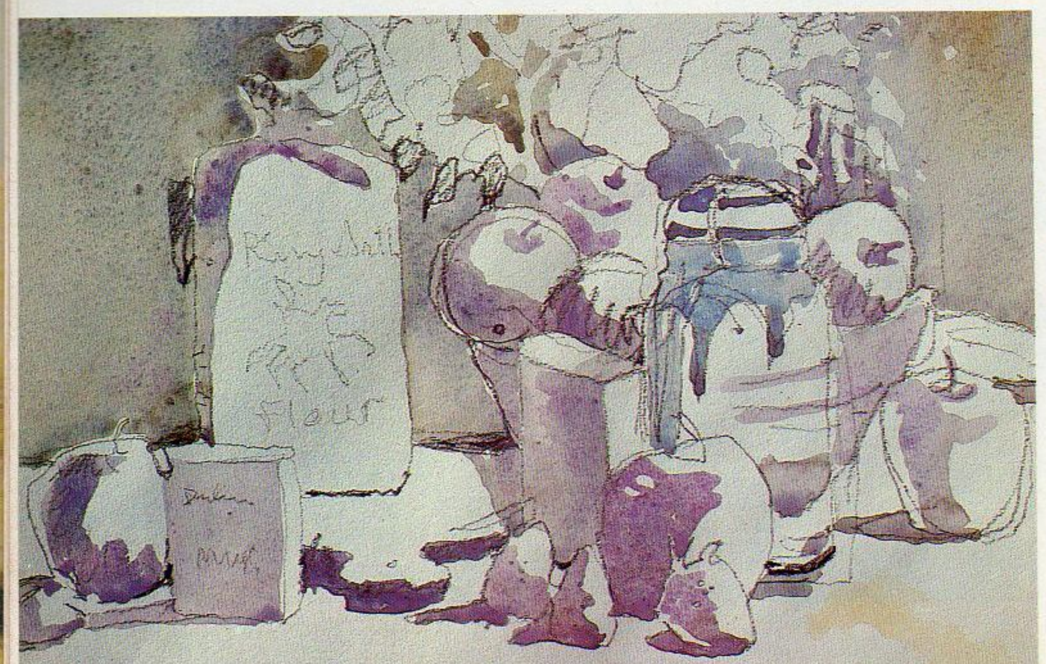
Padrões de composição

Se você pretende incluir outros objetos, além das flores, na sua natureza-morta, teste as diversas alternativas de composição. Trate os objetos não como elementos isolados e sim como partes de um todo. Escolha sempre a tela ou o papel de acordo com a atmosfera geral da composição, pois se, ao contrário, você forçar a composição a adequar-se à tela ou papel escolhidos, o resultado corre o risco de ser desastroso.

Tente incluir bastante contraste, contrapondo formas arredondadas a retilíneas, claros a escuros, texturas ásperas a lisas, formas grandes a pequenas. Os objetos de tamanho familiar aos nossos olhos que você decidir colocar no fundo podem ser pintados em tamanho menor em relação aos objetos do primeiro plano, reforçando assim a sensação de profundidade.







Acima e à esquerda: *Charles Reid fez esboços de diversos arranjos antes de começar a pintar. Note as diferentes composições que ele conseguiu variando a localização dos objetos.*

Página ao lado: Margaridas, *de Philip Jamison, aquarela, 46,4 x 71,1 cm. Ao colocar flores brancas contra um fundo de tom médio, o artista conseguiu destacar-lhes o aspecto vibrante.*



Plano de fundo

Dê ao fundo a mesma atenção que dispensou ao primeiro plano. Lembre-se de que flores pálidas dificilmente se destacam sobre um fundo claro, pois tendem a ficar perdidas. Por isso, é melhor colocá-las contra tons médios ou escuros. Se o padrão das flores for complexo e as cores vibrantes, você obterá um resultado melhor com fundo claro (ou branco).

Tenha também em mente que o fundo pode introduzir cores e formas contrastantes com seu arranjo. Às vezes, no lugar de uma parede lisa, é melhor colocar como fundo uma cortina, uma janela com vista ou um papel de parede decorado, que darão maior dinamismo à composição — mais uma vez, experimente colocar o vaso de flores em diversos lugares.

À esquerda: Bonnard e mesa cheia, Nova Scotia, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 127 x 127 cm. Analise sempre com atenção o fundo de sua natureza-morta. Aqui, Charles Reid harmoniza a pintura repetindo, no mar e no céu, o azul do arranjo de mesa.*

Elementos adicionais

Você não precisa restringir-se ao padrão clássico de um vaso solitário com flores. A história da pintura oferece grande número de exemplos de naturezas-mortas com flores onde aparecem os mais variados objetos na composição.

O papel desempenhado por estes elementos adicionais determina o tratamento que você deverá proporcionar-lhes. Assim, ao organizar sua pintura, decida se eles atuarão simplesmente como elementos de fundo ou se devem receber a mesma ênfase que as flores.

Não importa quais sejam os objetos: guarda-chuvas, pedaços de tecido, sobras da mesa do café ou fruteiras, tudo serve, contanto que complemente o vaso de flores na cor ou na forma.

Cor: Examine as cores do arranjo de flores e então decida se quer introduzir ou não outras cores na sua pintura.

Se decidir introduzir cores novas, procure soluções criativas e experimente diferentes objetos coloridos até achar a melhor combinação. Se a cor do objeto complementar a das flores, a composição ganhará impacto. Mas você pode também optar por uma solução menos previsível, escolhendo, por exemplo, um objeto de cor contrastante.

Forma: Procure objetos que sugiram de alguma maneira a forma de suas flores. E lembre-se de que você tem a liberdade de exagerar a forma de um objeto, quando isso favorecer a composição.

Outra alternativa é incluir objetos cuja forma contraste com a das flores. As linhas verticais e horizontais de uma pilha de livros, por exemplo, podem produzir um bom contraste com as formas redondas dos crisântemos e das margaridas.

Finalmente, lembre-se de que algumas das mais bem-sucedidas naturezas-mortas foram inspiradas por observações casuais; por isso, procure ficar atento às combinações interessantes que aparecerem à sua volta.

☆ CONDUTORES

Freqüentemente, os arranjos de natureza-morta que consistem em um vaso de flores sobre uma mesa ficam com espaço vazio em frente. A colocação de outro objeto nesse espaço — uma tigela com frutas, um limão ou cascas de ovos — não só preenche o vazio como também ajuda a conduzir os olhos do observador pela pintura, melhorando a composição.

A tigela de frutas na natureza-morta de Chagall (página ao lado) desempenha exatamente esse papel. Primeiro, os olhos são atraídos pelo desenho azul da tigela; em seguida, passam para as frutas azuladas, as frutas vermelhas e, finalmente, para as flores.

Página ao lado: Frutas e flores, *de Marc Chagall, tinta nanquim e aquarela, 43 x 25 cm. Veja como as frutas refletem as cores e as formas das flores. Mas, para aumentar o interesse dessa relação recíproca entre flores e frutas, Chagall tratou-as de maneira ligeiramente diferente, modelando as frutas em tons claros e deixando as flores difusas e planas.*

Abaixo: Festa da primavera, *de Janet Fish, óleo sobre tela, 333 x 140 cm. A artista trata as flores e o vidro de maneira semelhante — por isso eles atraem igualmente a atenção do observador. A fita amarela foi introduzida deliberadamente, para conduzir os olhos pela pintura — do prato verde central para a frésia amarela e então ao longo da parte superior da pintura.*



Coleção Graham Gund. Cortesia da Robert Miller Gallery,



Coleção Victor Hammer, Nova Iorque



Acima: Flores e fogão, *de Charles Reid, aquarela, 36 x 38 cm. A grande atração desta obra está no contraste entre os dois elementos principais da composição: as flores vivas e delicadas e o fogão pesado e escuro.*

A função dos contrastes

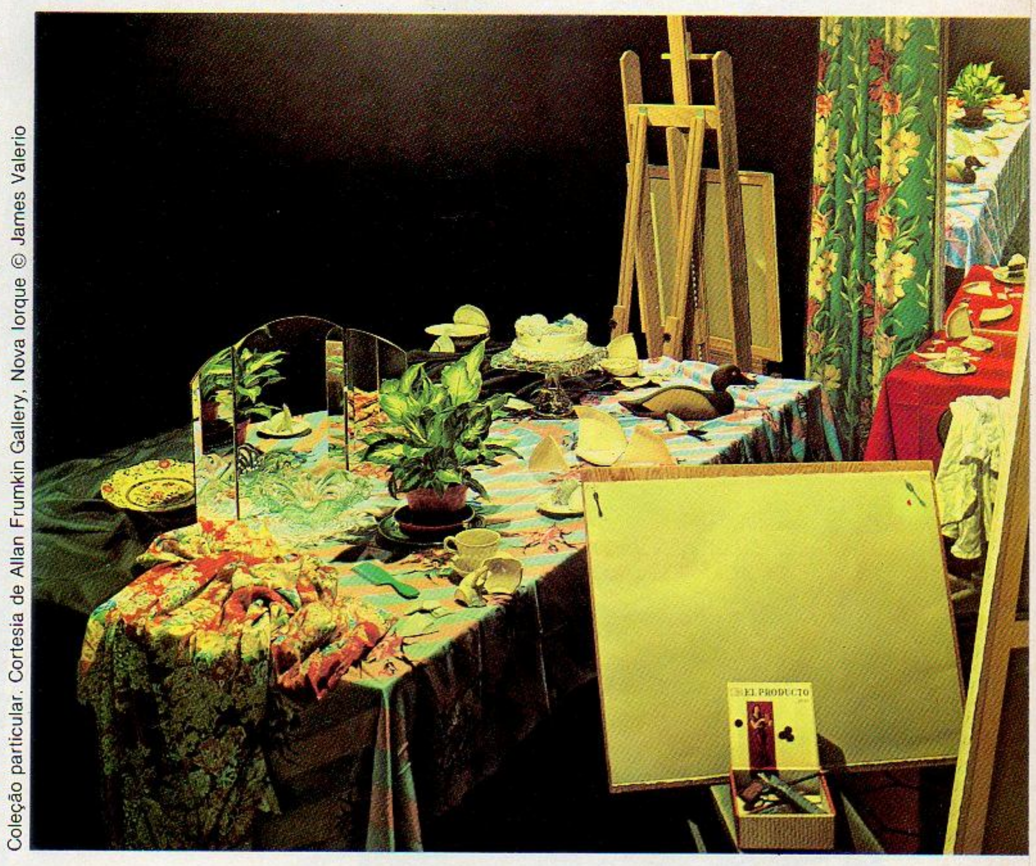
Se você observar com atenção o ambiente que o rodeia, notará que contém uma infinidade de contrastes. Claro e escuro, curvo e reto, liso e áspero e outras qualidades opostas ali estão, disputando sua atenção.

Procure reproduzir no desenho ou na pintura esse jogo de contrários. Planeje uma composição baseada em contrastes fortes — ou acentue-os para obter mais efeito — e automaticamente criará tensões e contrapontos, que prenderão o olhar do observador.

Em busca de contrastes

É possível explorar os contrastes fortes de várias maneiras. Numa natureza-morta ou num retrato, por exemplo, você pode criá-los com a simples escolha do assunto, ou, mais sutilmente, por meio do arranjo e da iluminação dos diversos elementos.

À primeira vista, as paisagens parecem oferecer menos opções, mas, se as examinar bem, você descobrirá nelas numerosos contrastes. Ajuste seu ponto de vista para conseguir padrões de sombras, interações de formas e combinações de cores mais interessantes. E não esqueça que, como artista, você está livre para reforçar os contrastes. Óleo e água não se misturam, mas, na tela ou no papel, suas contrapartes visuais certamente se unem muito bem.



Coleção particular. Cortesia de Allan Frumkin Gallery, Nova Iorque © James Valerio

Acima: Natureza-morta fraturada, com chamariz, *de James Valerio, óleo sobre tela, 254 x 213 cm. Contrastes fortes desempenham importante papel neste quadro, cujo centro de interesse se evidencia contra o fundo escuro.*

Formas despojadas opõem-se à confusão da mesa, e a rigidez da prancha de desenho contrabalança o tecido estampado da toalha e da cortina.

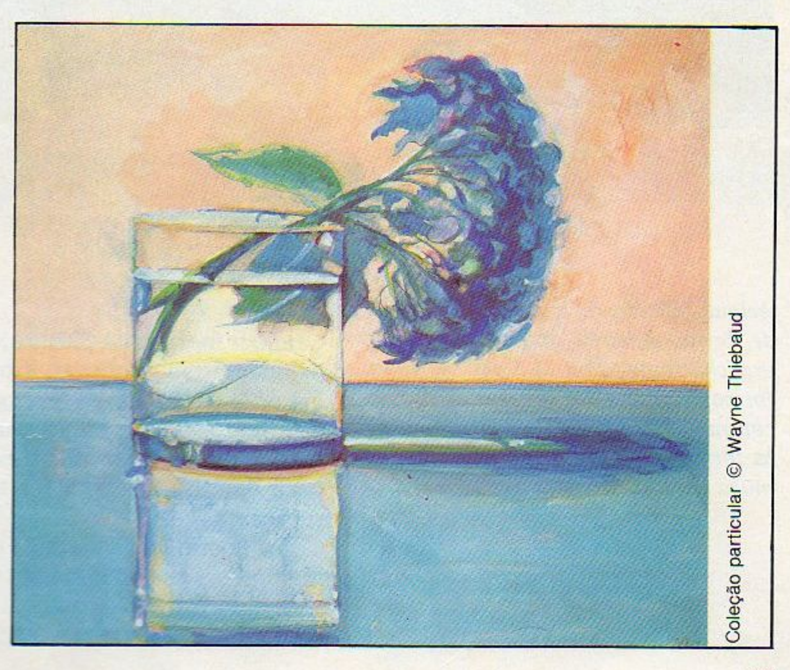
CONTRASTE DE CORES

Sempre que duas cores de matiz, intensidade e tom diferente se encontram, suas qualidades valorizam-se e seu impacto sobre o observador é mais poderoso.

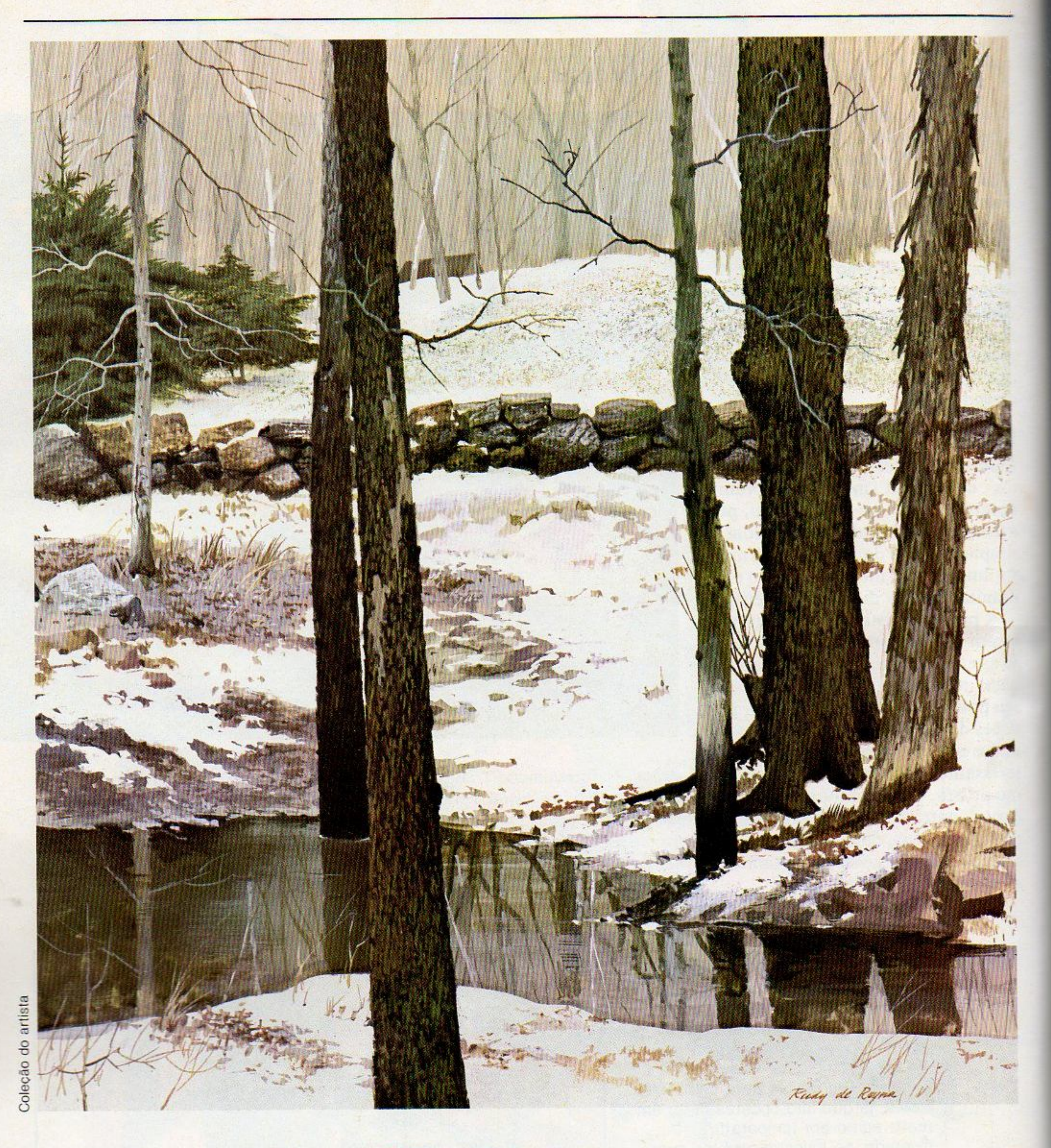
Cores complementares são as opções mais óbvias para contrastes fortes, já que são opostas tanto em matiz como em temperatura. Contudo, ao invés de usá-las com força total, procure suavizá-las, para obter um contraste menos direto, embora igualmente eficaz.

Na pintura à direita, Wayne Thiebaud levou a idéia um passo adiante, clareando algumas áreas em azul para combiná-las com laranja. Assim, tornou as duas cores discordantes e criou vibração.

À direita: *Hydrangea (1980),* de Wayne Thiebaud, guache, 46 x 44 cm.



Coleção particular © Wayne Thiebaud



Acima: Silêncio de inverno, *de Rudy de Reyna, aquarela opaca sobre prancha fosca, 23 x 25,5 cm. As finas formas verticais das árvores contrapõem-se às linhas horizontais e às formas mais cheias do lago, do muro e do horizonte.*

Claro e escuro

Grandes mestres da pintura, como o holandês Rembrandt van Rijn e o italiano Michelangelo Caravaggio, fizeram largo uso do chiaroscuro — o forte contraste de claro e escuro — para dar dramaticidade e tensão a suas obras.

A maneira de lidar com a luz pode mudar completamente um trabalho, tornando-o banal e insípido ou, ao contrário, interessante e original. Assim, quando planejar uma composição, pense bem na forma como vai usar a luz. Procure imaginar o quadro como um palco, onde você vai iluminar a estrela — o centro de interesse.

O recurso do chiaroscuro pode ser utilizado tanto no estúdio, onde uma iluminação cuidadosa ajuda bastante a produzir o efeito desejado, como ao ar livre. O sol forte atravessando as árvores de um bosque, as lu-

zes dos edifícios brilhando à noite são algumas das inúmeras possibilidades de usar o chiaroscuro na pintura ao ar livre.

Ao lançar mão desse recurso você precisa controlar habilmente os tons. Coloque os tons mais claros junto aos bem escuros, para que pareçam mais claros ainda. Evite, contudo, restringir-se a dois tons: o segredo do chiaroscuro consiste em trabalhar gradações sutis dos dois lados da escala tonal, de modo que os claros vibrem e os escuros ganhem interesse.

Formas e padrões

Formas contrastantes — grossas e finas, verticais e horizontais, angulosas e cilíndricas — conferem dinamismo a uma composição. Procure vê-las como massas e contornos, e não deixe de considerar as "formas negativas", que automaticamente se delineiam a seu redor. Dessa maneira, você pode ajustar os vários elementos como numa colagem, até compor um todo harmonioso e integrado.

Não se limite às formas dos objetos. Luz e sombra produzem formas próprias, e geralmente as formas das sombras são mais interessantes que as dos objetos que as projetam.

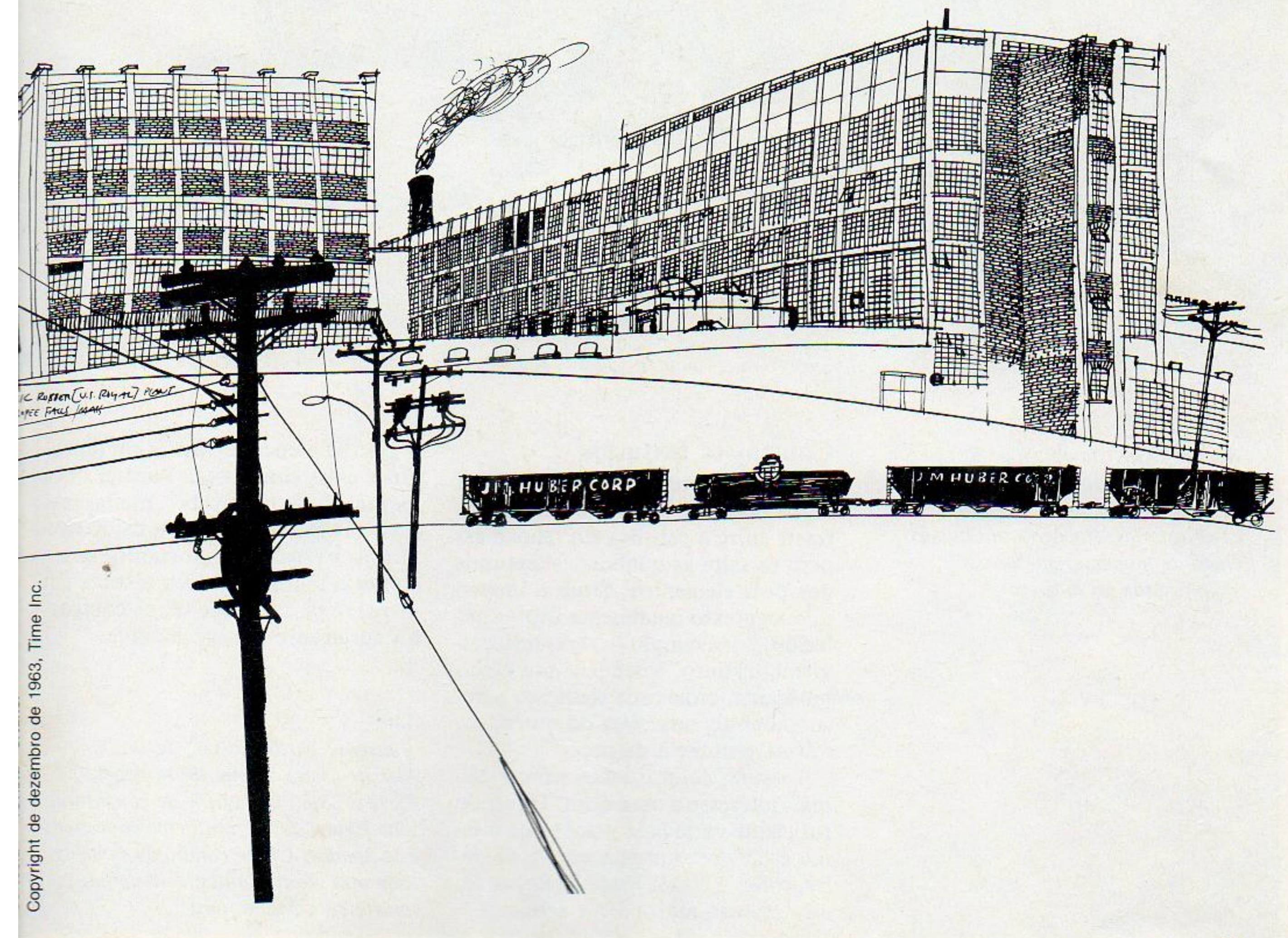
Mas não é só com as formas que você pode jogar para dar maior impacto à composição. Marcadas diferenças de padrão também contribuem muito para alcançar tal objetivo. No desenho abaixo, elaborado por Paul Hogarth, os padrões criados pelas janelas e paredes dos edifícios e pelos fios telegráficos do primeiro plano desempenham um papel fundamental, enfatizado pelo estilo do artista.

PRETO E BRANCO

Essencialmente opostos, o preto e o branco oferecem infinitas possibilidades para estabelecer contrastes fortes em desenhos a lápis e a nanquim.

A colocação das formas e dos padrões é fundamental: o branco do papel permite-lhe criar formas fortes e escuras, entremeadas por interessantes espaços negativos. Observe o desenho abaixo: o trem e o poste telegráfico, traçados com simplicidade, assumem grande força composicional em virtude de suas posições contrastantes.

Abaixo: Fábrica de Borracha Fisk, Chicopee Falls, Massachusetts, 1963, *de Paul Hogarth, nanquim sobre papel. A maneira como o autor desenhou as paredes e as janelas da fábrica contrasta com as massas escuras e grossas do trem e do poste.*





Acima: *O artista Rudy de Reyna viu estes objetos sobre o balcão de sua cozinha e, atraído pelas texturas contrastantes, elaborou um quadro cheio de interesse, apesar da simplicidade do motivo.*

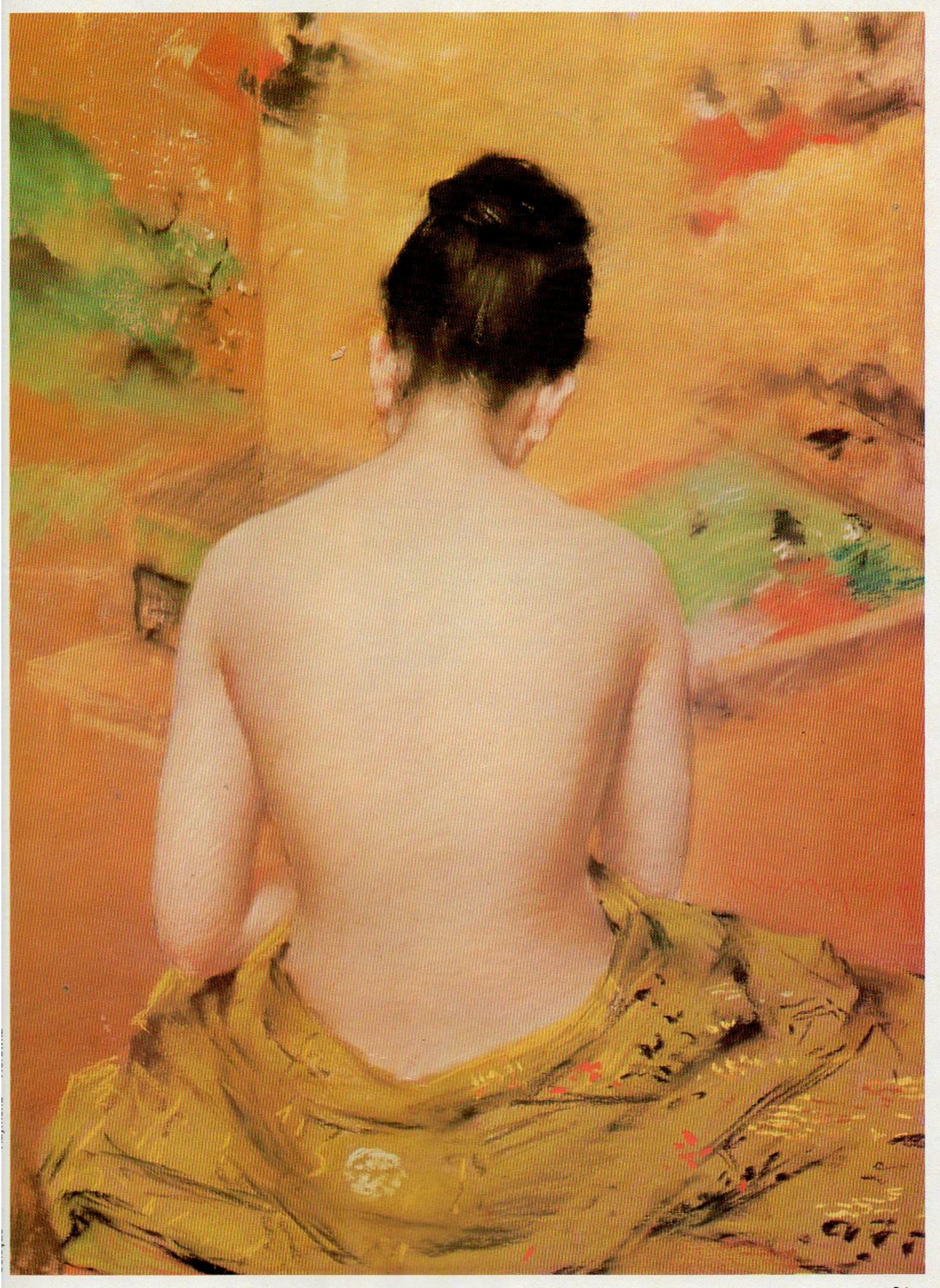
Contrastes texturais

Coloque um ombro nu contra um muro rústico e observe como o contraste entre a pele lisa e o reboco áspero ressalta as qualidades texturais dos dois elementos. Situe o ombro num contexto igualmente liso — um tecido, por exemplo —, mas texturalmente distinto. Você terá um efeito intrigante, onde cada elemento parece tomar alguma coisa do outro, como na pintura à direita.

Texturas contrastantes sempre dão mais interesse a uma obra. Havendo suficiente variedade, você pode mesmo criar uma imagem em torno delas, como o artista Rudy de Reyna fez na natureza-morta vista acima.

Não se preocupe demais em reproduzir esses contrastes. Você já deve ter pintado, sem perceber, muitas texturas diversas em retratos, naturezas-mortas e paisagens. Portanto, se escolher o motivo tendo a textura em mente, e pintar o que vê, os contrastes surgirão espontaneamente.

À direita: Nu de costas, *de William Merritt Chase, pastel sobre papel, 45,72 x 33,02 cm. Além de confrontar uma figura de cor uniforme com áreas estampadas, Chase combinou texturas lisas mas contrastantes, que deram mais vida a sua pintura.*



Interiores domésticos

Retratar interiores — sejam eles ricamente decorados ou, ao contrário, evocativos pela sua própria simplicidade — sempre foi desafio para aqueles que se dedicam à pintura. Ao lado da riqueza de motivos que oferecem, os interiores domésticos trazem também seus problemas e apresentam, às vezes, armadilhas que colocam à prova a versatilidade de quem pinta, exigindo uma sutil habilidade para trabalhar com a iluminação, um bom sentido de composição e um olho apto a escolher com segurança o ponto de vista correto.

Iluminação

A fonte de luz é um aspecto fundamental em qualquer pintura ou desenho de ambiente. Como as opções são muitas — iluminação natural, artificial ou uma combinação de ambas —, você tem um campo muito vasto para criar padrões interessantes de luz e sombra. De qualquer forma, precisará determinar desde o princípio a fonte de luz principal e de que maneira ela irá funcionar na composição. Estas são apenas algumas das opções possíveis:

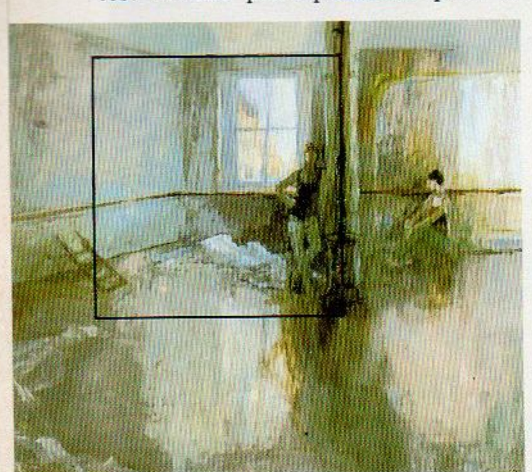
a) luz natural entrando por uma janela ou porta aberta;
b) luz artificial — de uma lâmpada suspensa ou luminária de mesa;
c) luz infiltrando-se por debaixo da porta ou através de frestas na parede;
d) luz natural proveniente de cima — de clarabóia, por exemplo.

Observe onde e como a luz incide — o que ela ilumina, o que deixa na sombra e onde cria reflexos brilhantes. Atente principalmente para o modo como a luz atua sobre seu centro de interesse e, se necessário, mude as coisas de lugar até obter o efeito que deseja.

Fontes secundárias: Muitas vezes, a luz do ambiente provém de diversas fontes — de várias janelas ou de uma combinação entre luz natural e uma fonte artificial, como uma luminária de mesa. Leve em conta essas distinções entre as várias fontes, principalmente nas áreas em que elas interagem. Numa pintura monocromática, por exemplo, as fontes secundárias de luz tendem a complicar as coisas, rompendo o padrão tonal geral com áreas localizadas de gradações sutis. Portanto, examine essas fontes secundárias com bastante atenção ao desenhá-las.

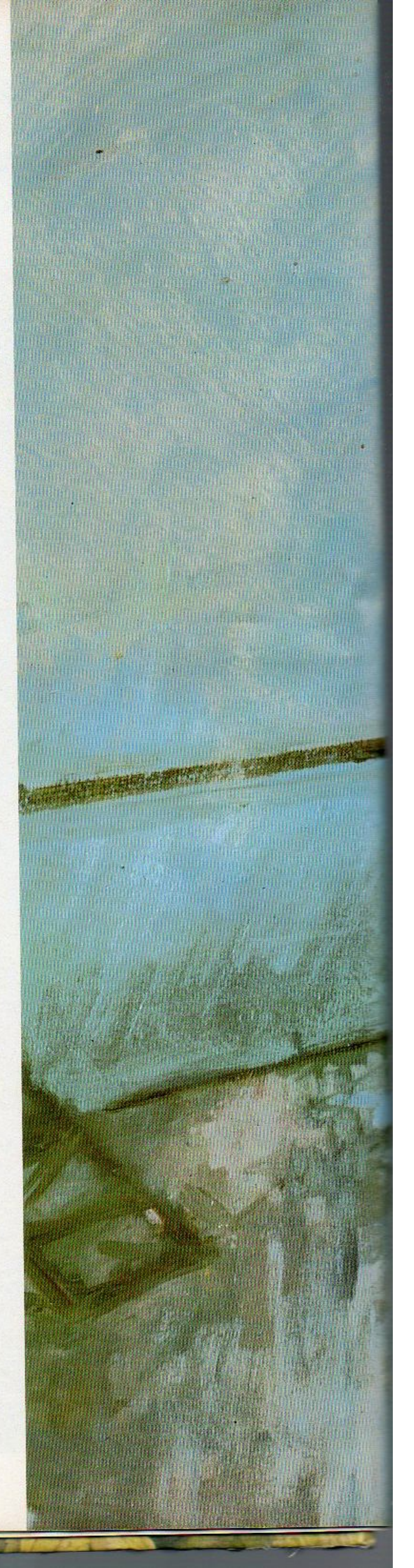
Na cor, a questão da temperatura é de suma importância. Como regra, a luz natural tende a ser fria (com exceção da luz solar direta, que tem brilho quente e amarelo); ao contrário, a luz artificial é normalmente quente. Essa diferença deve ser levada em conta nas suas misturas; e não esqueça, também, que a luz quente produz sombras frias e vice-versa.

Luz refletida: Paredes, espelhos e uma série de outros objetos normalmente encontrados em interiores refletem, em certa medida, a luz proveniente tanto da fonte principal como das secundárias. Tire vantagem disso, aproveitando para jogar luz nas sombras e torná-las, assim, mais coloridas. E lembre-se de que um objeto muito refletivo, como um espelho, atua por si mesmo como uma fonte secundária.

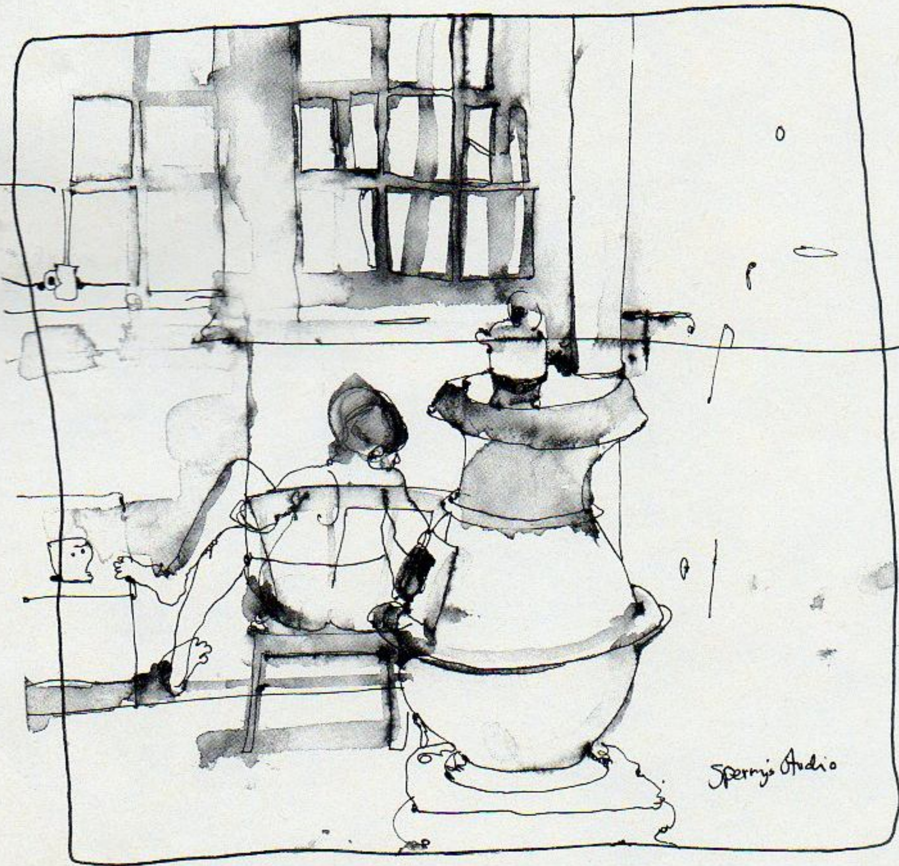


Coleção do artista

À esquerda: Sala de ensaio, *de Jane Corsellis, óleo, 102 x 127 cm. Detalhe mostrado à direita. Às vezes, os padrões de luz criados numa sala vazia são tão expressivos que servem de motivo para uma pintura. Aqui, a artista Jane Corsellis cria uma composição interessante com duas fontes de luz: a direta, que vem da janela, e a refletida por um espelho. Para reforçar o efeito, ela contrastou as manchas arredondadas de luz com as linhas retas do chão, barra, janela e aquecedor.*







Acima: Quando o ponto de vista é situado no canto de uma sala, como neste esboço de Jane Corsellis, os planos e as diagonais convergem e formam uma composição interessante.

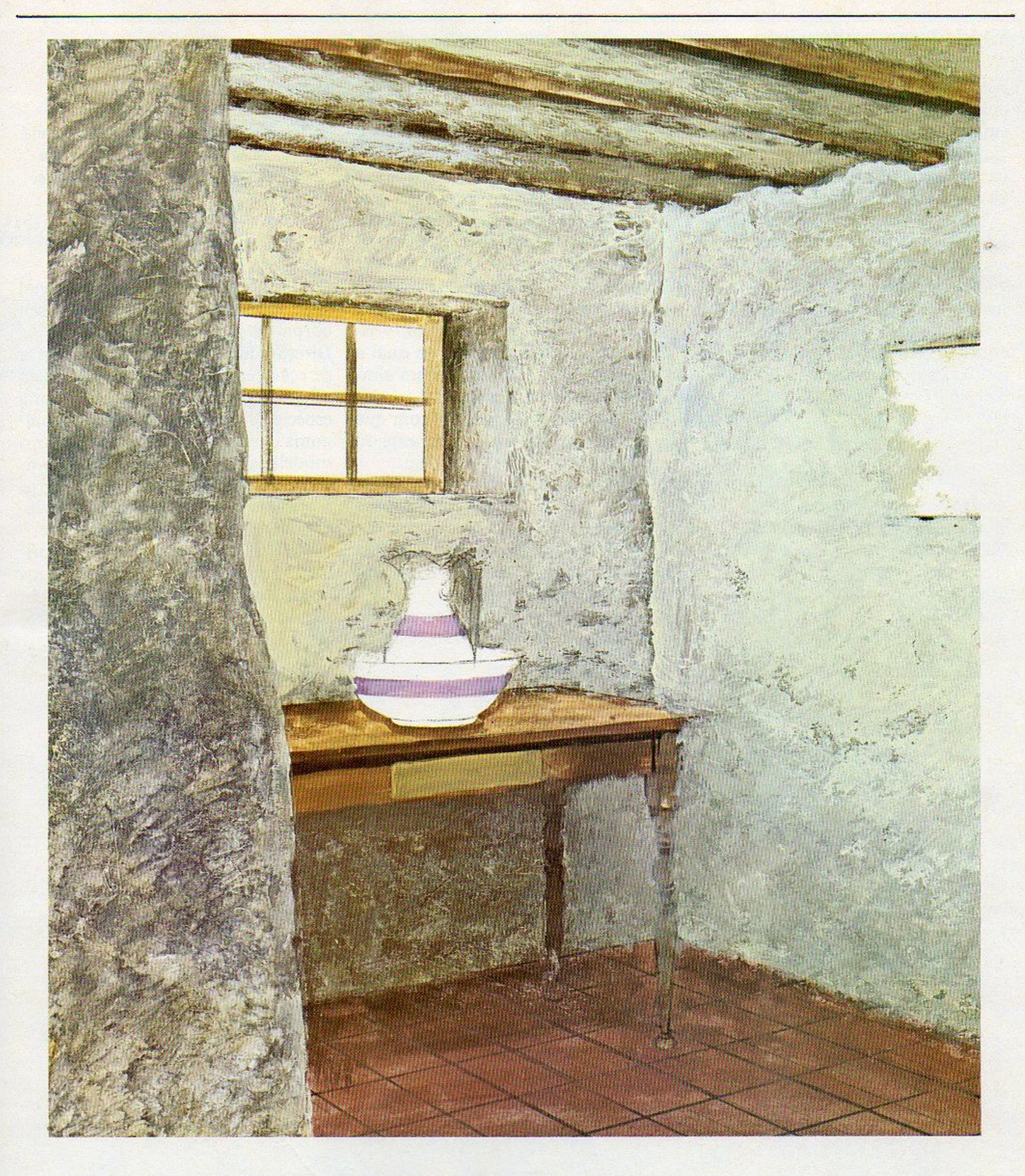
À esquerda: Neste esboço, Charles Reid relaciona dois elementos bem contrastantes — a garota e o fogão — pela escolha de um ponto de vista em que um parece sobrepor-se ao outro.

Ponto de vista e perspectiva

Ao escolher um ponto de vista, considere que você tem a liberdade de expandir seu campo de visão, a fim de incluir na composição bem mais elementos do que os abrangidos por uma lente de objetiva fotográfica. Assim, estude bem o ambiente e não tenha receio de incluir elementos alheios à estrutura básica, a fim de reforçar a composição.

Os seguintes aspectos também devem ser considerados:

a) de maneira geral, um ponto de vista alto, que faz o observador dirigir o olhar para o chão, cria uma am-



bientação doméstica, confortável; inversamente, um ponto de vista baixo, que focaliza mais o teto do que o chão, pode evocar uma atmosfera misteriosa, até perturbadora;
b) quando o ponto de vista é colocado no lugar de encontro de diversos planos — por exemplo, o canto de um quarto onde se juntem duas paredes, o chão e o teto — consegue-se criar diagonais fortes e figuras geométricas, que dão mais vida à cena;
c) padrões decorativos em tapetes, paredes e mobiliário podem servir como linhas-guias, orientando o olhar para o foco de interesse;
d) procure achar um ponto de vista no qual os objetos se sobreponham — isso unifica a composição;
e) determine um ponto de fuga bem definido, onde as linhas das paredes, tapetes e móveis se encontrem.

Acima: *O motivo desta pintura de Rudy de Reina são os planos convergentes e as texturas contrastantes. Veja com que cuidado ele escolheu o ponto de vista e como descartou detalhes que poderiam quebrar a atmosfera da cena.*

Unidade na composição

Às vezes um ponto de vista muito bem determinado e uma iluminação cuidadosamente organizada não são suficientes para evitar que o interior fique com a aparência de uma coleção de elementos caóticos, sem relação mútua.

Há duas maneiras de impedir que isso ocorra: primeiro, evitando ser excessivamente literal em sua abordagem — elimine todos os detalhes que não contribuam para a atmosfera que você quer enfatizar no ambiente; ou então deixe-os apenas sugeridos; segundo, procurando sempre ligações de tom e de cor entre os diversos elementos; aqui, a iluminação pode ser útil — por exemplo, produzindo um reflexo amarelado, que unifique todos os elementos do ambiente.

Pessoas em ambientes

A colocação de uma pessoa no ambiente cria um impacto especial. A presença de um modelo desperta imediatamente nossa curiosidade — queremos saber qual é sua ligação com o ambiente retratado. Mas incluir uma pessoa na pintura não é simplesmente sentá-la numa poltrona e rodeá-la de objetos domésticos — isso resultaria num retrato, no qual a sala e os móveis funcionariam simplesmente como fundo.

O segredo está em fazer com que o modelo pareça parte integrante do ambiente. Para conseguir isso:

a) coloque o modelo numa pose informal, com a atenção voltada para longe de você;

b) posicione-o de maneira que sua presença resulte acessória, e não dominante, na composição;

c) relacione as cores das roupas do modelo com as cores da sala, ou cuide de integrá-las no esquema tonal geral — talvez colocando parte de seu corpo na sombra.

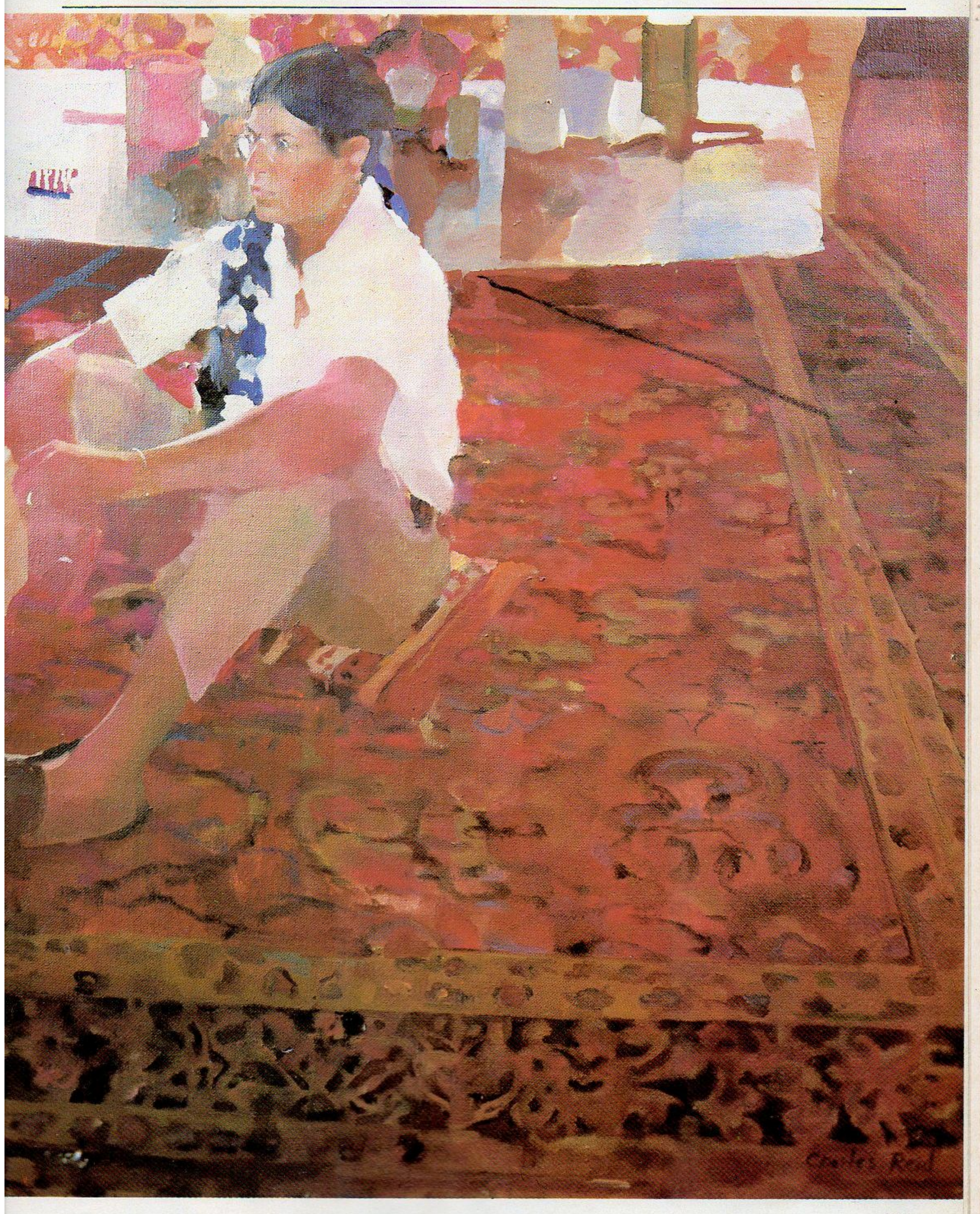
Direção dos olhos: Num ambiente, a direção em que seu modelo está olhando pode ser usada como uma espécie de linha-guia invisível. Por alguma curiosa razão, quando se faz o modelo olhar para algo fora da pintura, o olhar do observador é automaticamente dirigido para os elementos que estão atrás do modelo. Verifique isso na pintura abaixo. A primeira coisa que chama a atenção dos olhos é o rosto do homem; mas, em seguida, eles são guiados para as flores, acima de sua cabeça.

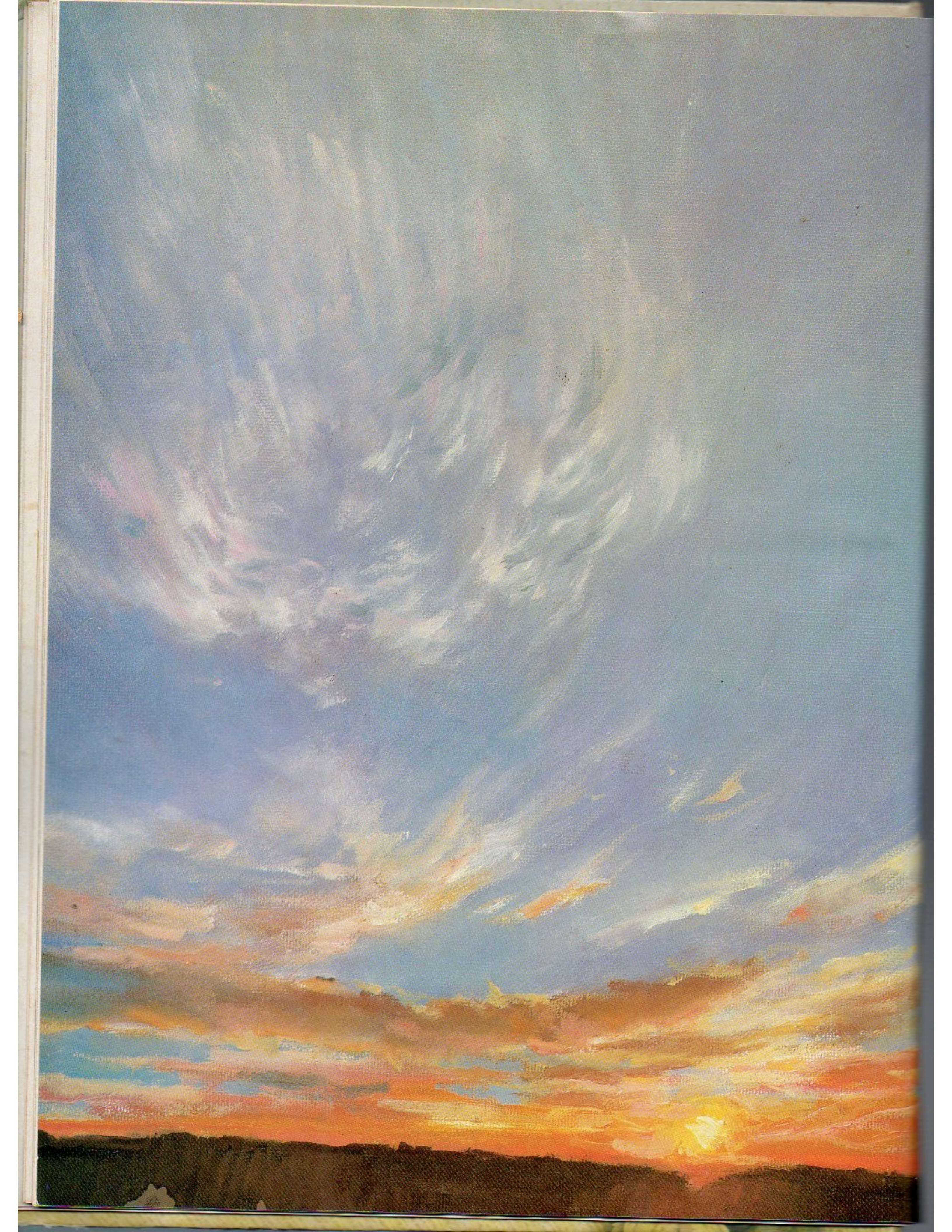
À direita: Wally, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 102 x 127 cm. Um interior clássico: o modelo foi colocado de maneira a não subtrair interesse à sala; o desenho do tapete é apenas sugerido; e suas linhas criam uma forte sensação de profundidade.*

Abaixo: Allen no Estúdio II, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 102 x 99 cm. Reid colocou o modelo bem embaixo, dirigindo a atenção para o resto da sala. Note as fortes relações de cor e de tom entre essas duas partes da composição.*



Coleção da artista


Charles Reid



Composição de céus

Na pintura de paisagens, o céu é normalmente a principal fonte de luz e exerce, portanto, influência sobre a atmosfera da cena, sobre a cor e sobre a composição. Por isso, é preciso tratá-lo sempre com muita atenção, não importa a quantidade de espaço que ocupar na obra.

O primeiro passo é decidir se você quer um céu discreto ou dominante, pois isso determinará a maneira de abordá-lo. Obviamente, o tratamento dependerá de sua capacidade criativa; mas, no início, convém seguir algumas regras composicionais simples, para facilitar o trabalho.

Antes de começar, faça algumas observações gerais sobre a variedade de formas, cores e tons do céu: note a mudança de cor do céu nas diferentes horas do dia, as diversas formas e cores de cada nuvem e como a iluminação afeta a paisagem. Depois, ao começar a pintura, lembre-se de trabalhar o céu e a paisagem simultaneamente.

O céu como motivo

Graças à grande variedade de formas e cores que assume, o céu freqüentemente funciona muito bem como motivo principal de uma pintura. Mantenha-se atento para observar e registrar formações inusitadas de nuvens, cores assustadoras ou efeitos interessantes de iluminação — como os raios do sol atravessando as nuvens. Então, organize a composição, levando em conta os seguintes pontos:

a) coloque a linha do horizonte numa posição baixa, para que o céu ocupe mais da metade da área da pintura;

b) se estiver pintando um céu complicado, procure deixar o plano da terra relativamente simples;

c) coloque um ponto focal no céu — um desenho especial de nuvem, raios de luz ou o próprio sol.

O céu como fundo

Em muitos casos, o céu constitui apenas o fundo de uma paisagem; mesmo assim, ele deve ser tratado com igual atenção e cuidado. Em geral, é melhor fazê-lo simples, nesse caso, para que não dispute a atenção com os demais elementos da composição (por exemplo, se houver nuvens no céu, procure torná-las menos evidentes, em vez de dar-lhes destaque).

Tome também o cuidado de não pintar o céu com cor uniforme. Varie os tons, para refletir as condições do tempo e transmitir profundidade.

À esquerda: *Nesta pintura de S. Allyn Schaeffer, os cirros aparecem num movimento descendente em direção ao sol brilhante. A linha do horizonte foi colocada bem baixa, para centrar a atenção do observador sobre o céu.*

Abaixo: Recém-caída, *de Irving Shapiro, aquarela sobre papel montado, 58,4 x 78,7 cm. Aqui o céu serve apenas de fundo — por isso as gradações de cor são simplificadas e as nuvens foram excluídas.*



Coleção de Betty e Arthur Sarlin

Padrões de céu

Você pode criar uma composição de impacto dando ênfase total aos padrões de nuvens e cores, trabalhando-os de modo a dirigir os olhos do observador através da tela ou do papel. Você pode, por exemplo, usar uma série de nuvens delicadas como guias; ou então atrair a atenção do observador com um sol brilhante; ou, ainda, fazer com que os raios do sol tragam seus olhos para um ponto situado no chão.

Na pintura abaixo, Alex Martin empregou um recurso semelhante: usou o movimento descendente das nuvens para guiar os olhos do observador até a paisagem.

Equilibre céu e terra

Você pode alterar os padrões do céu a fim de equilibrar e complementar elementos no plano da terra. Lembre-se de que você tem toda a liberdade para isso: se quiser, pode imitar algumas das árvores nas nuvens, ou inclinar os raios do sol, fazendo-os compensar algumas direções fortes sugeridas na terra (como fez John Blockley na aquarela à direita, que mostra a chuva caindo em diagonal na pintura, para compensar as formas das poças na praia).

Alex Martin (abaixo) faz outro tipo de modificação: ele pinta de maneira mais solta, apenas sugerindo as formas do céu — com isso, coloca em evidência os efeitos da luz.

Abaixo: Paisagem suave, *de Alex Martin, óleo sobre tela, 152 x 183 cm. Aqui o artista colocou as cores do céu e da terra em ação recíproca, para unificar e harmonizar a pintura.*

À direita: Fazenda do outro lado da água, *de John Blockley, aquarela, 43 x 30,5 cm. O uso de contrastes tonais extremos no céu reforça a impressão de chuva pesada.*




G. John Blockley

☆ AS FORMAS DAS NUVENS
Com as constantes mudanças do formato das nuvens e da posição do sol, é quase impossível copiar uma nuvem com precisão. Capte a impressão geral numa série de esboços rápidos, tentando registrar as principais formas e áreas tonais. O que ficar faltando você pode completar de memória, quando transferir as informações para a pintura.

! ATENÇÃO COM A ILUMINAÇÃO
Como principal fonte de luz, o céu exerce forte influência sobre qualquer paisagem. Assim, se você alterar o céu, não se esqueça de que a terra deverá refletir as mudanças que eventualmente efetuar. Por exemplo, se você pintou um céu azul vivo, ensolarado, lembre-se de criar contrastes profundos de luz e sombra na paisagem e preste atenção na direção das sombras. Se o céu estiver encoberto, entretanto, deixe suas cores mais suaves.

Harmonia de cores

Repetir algumas das cores do chão no céu é uma das técnicas clássicas para unificar a composição.

Muitos principiantes, após uma observação superficial de um céu cinza, por exemplo, simplesmente pintam-no dessa cor. Um exame mais detido, no entanto, revelará que o céu contém também outras cores: azuis, amarelos, marrons ou vermelhos. Se uma dessas cores aparecer também na paisagem, exagere-a um pouco no céu, para criar uma ligação de cor. Isso ajudará a unificar a pintura.

Muitas vezes, o chão acaba realmente refletindo a cor do céu: um céu cinzento, por exemplo, projetará uma névoa acinzentada sobre todas as coisas. Em contraste, durante um pôr-do-sol vívido, o chão ficará coberto de amarelos, alaranjados e rosas, como na pintura de Thomas Aquinas Daly, abaixo.

Como a água quase sempre reflete a cor do céu, a presença de rios e lagos na cena permite criar essa harmonia de cores entre céu e terra.

O céu como contraste

Um céu que contrasta com a terra em cor, tom ou tratamento pode deixar uma pintura mais interessante. Outras idéias para contraste que você poderá experimentar:

a) faça a terra em tons predominantemente escuros, colocando-a contra um céu em tom claro;
b) contraponha uma paisagem calma a um céu tempestuoso;
c) complemente uma paisagem urbana de cores vivas com um céu neutro, enevoado.

Escala e perspectiva

É fundamental transmitir uma impressão de profundidade nos seus céus. Para isso, convém levar em conta as regras de escala e perspectiva aérea.



Abaixo: Narceja voando, *de Thomas Aquinas Daly, aquarela, 22,2 x 32,4 cm. Aqui o artista cria um elo entre o céu e a terra, mostrando o reflexo vívido do cor-de-rosa do céu na superfície da água.*



Cor e tom: Pelas leis da perspectiva aérea, os tons vão ficando cada vez mais claros à medida que se aproximam do horizonte (uma exceção a esta regra são as nuvens escuras de uma tempestade). As cores do céu são afetadas também pela distância; devido à poluição atmosférica, elas podem às vezes parecer mais quentes no horizonte, embora normalmente a perspectiva aérea dê-lhes uma tonalidade azulada.

Perspectiva das nuvens: À medida que as nuvens recuam, elas diminuem de tamanho, ficam mais juntas e menos nítidas. Se há nuvens altas, arredondadas, também parecerão mais achatadas e mais alongadas no horizonte. Para que ganhem aspecto tridimensional, elas devem ser modeladas com luz e sombra, de tal maneira que fiquem mais claras no alto e mais escuras na base, mesmo que o sol esteja baixo.

Acima: Acima de Downington, *de Philip Jamison, aquarela, 55,9 x 53,3 cm. Um exemplo excelente da gradação do céu, que vai das cores escuras e frias no zênite às cores mais pálidas e quentes no horizonte.*

Como enfatizar um plano

Depois de escolher o motivo de sua pintura, você precisará definir em que parte da composição será colocada maior ênfase — no primeiro plano, no intermediário ou no fundo. Se os três receberem o mesmo espaço e forem tratados da mesma maneira, o resultado será uma pintura desinteressante e confusa. Uma das maneiras de evitar que isso ocorra é eleger um dos planos como "responsável" principal pela apresentação do que você tem a dizer, deixando que os outros dois desempenhem um papel de apoio.

__Abaixo:__ Ferdinand Petrie enfatiza o primeiro plano reservando-lhe mais da metade do espaço da pintura e colocando em foco nítido os detalhes das corolas das flores.

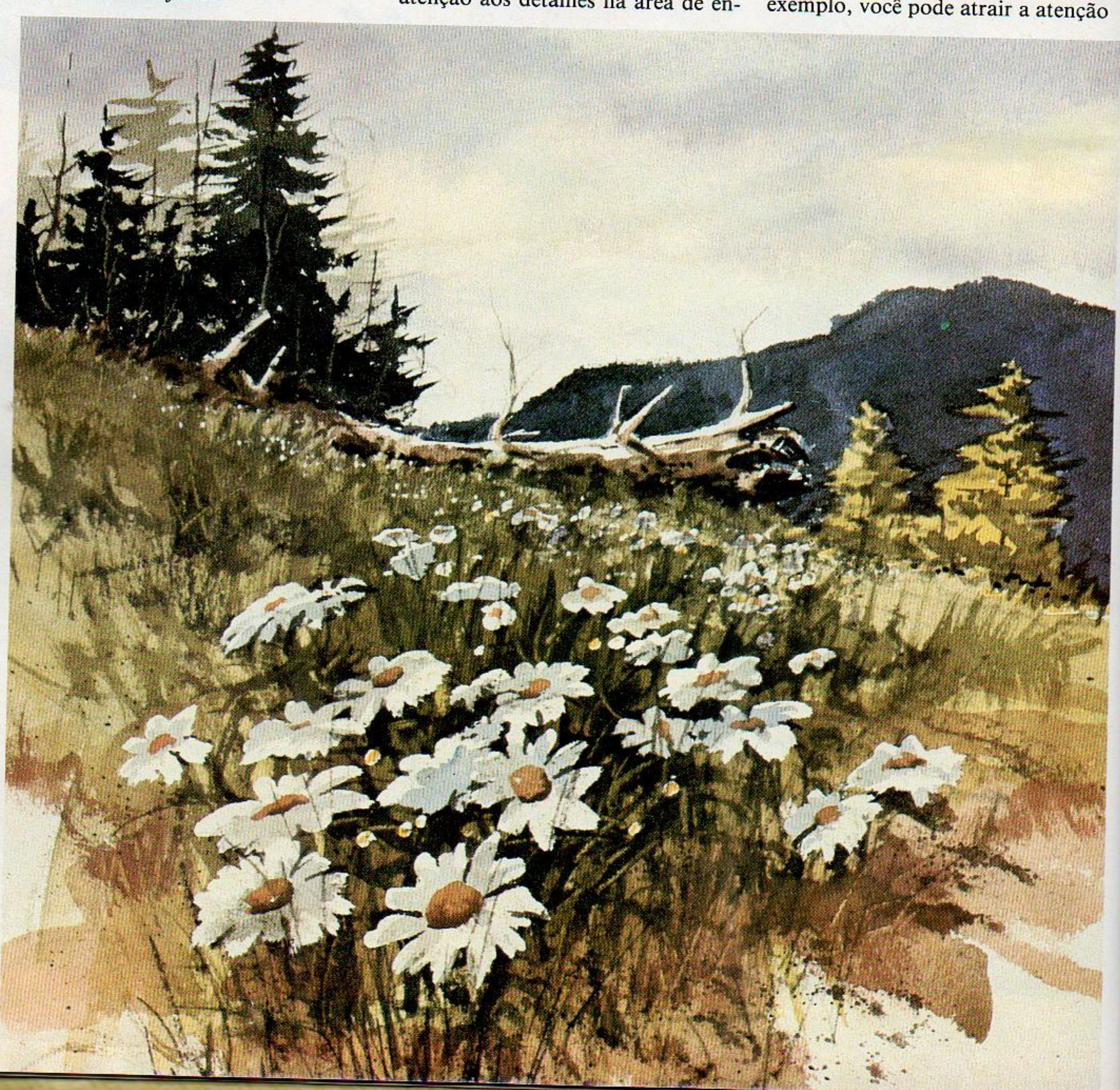
Colocação de ênfase

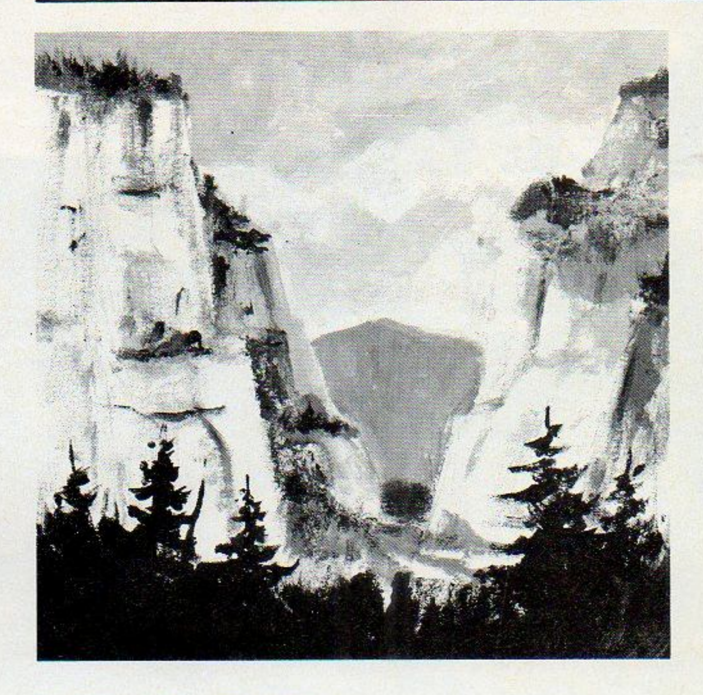
Existem quatro maneiras clássicas de dar maior ênfase a uma das áreas da pintura. A primeira delas é reservar para a área escolhida uma parte desproporcionalmente grande do espaço da pintura. A segunda é acentuar os contrastes tonais na área escolhida como principal, diminuindo-os nas outras duas (os impressionistas usavam freqüentemente este recurso, para conduzir o olhar do observador através do primeiro plano e do intermediário até um objeto distante).

Outro recurso clássico é dar maior atenção aos detalhes na área de ênfase, atraindo dessa forma os olhos do observador para esta parte da pintura. Esta regra pode ser aplicada mesmo no fundo, contanto que o primeiro plano e o intermediário fiquem convincentemente "fora de foco".

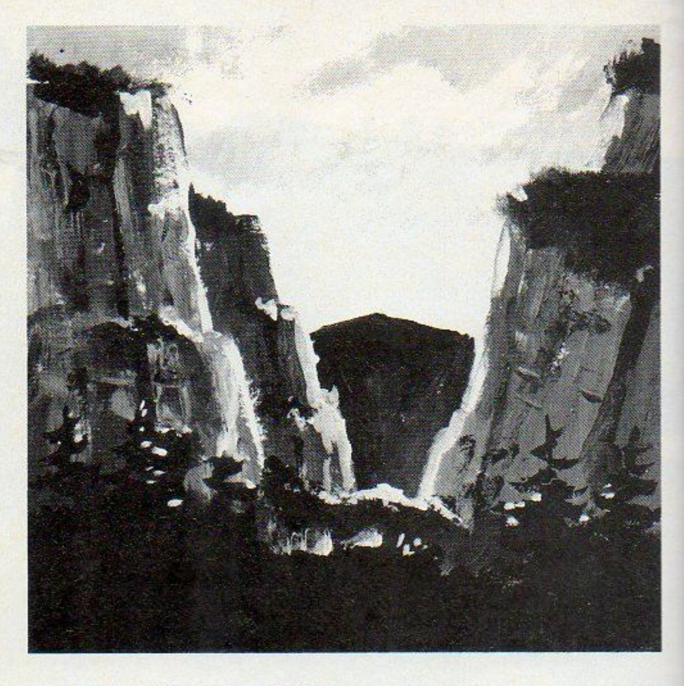
__À direita:__ Esboços de Christopher Schink, mostrando como se pode organizar uma cena de modo a enfatizar o fundo (esboço de cima) ou o plano intermediário (esboço de baixo). Em ambos, Schink intensifica os contrastes tonais na área a ser enfatizada.

Finalmente, você pode também pintar a parte dominante da pintura com cores mais fortes e mais intensas — numa paisagem de outono, por exemplo, você pode atrair a atenção





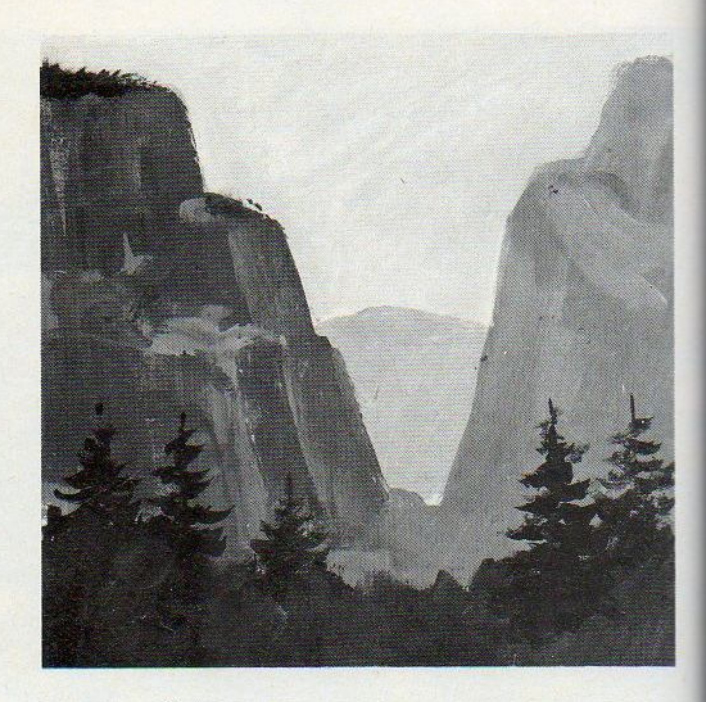
ILUMINAÇÃO FRONTAL
Use os efeitos criados pela luz, para dirigir a atenção ao ponto focal da pintura. Quando a luz vem de cima de seu ombro, ela determina fortes contrastes tonais no primeiro plano e no plano intermediário, que passam a desempenhar, portanto, papel dominante. A falta de contrastes tonais e de detalhes à distância dificulta a colocação de ênfase no plano de fundo.



ILUMINAÇÃO POR TRÁS
Se você estiver de frente para a fonte de luz — com o sol parecendo situar-se atrás das montanhas o fundo ficará em silhueta contra o sol e assumirá maior destaque. Os contrastes tonais continuarão fortes, principalmente nos lugares em que as montanhas refletem a luz, mas poderão ser atenuados, caso você prefira enfatizar o fundo.



ILUMINAÇÃO DE CIMA
O fundo fica naturalmente enfatizado quando a luz incide diretamente de cima, pois as sombras projetadas por este tipo de luz destacam o aspecto tridimensional do plano de fundo, assim como do intermediário e do primeiro plano. A iluminação do alto também deixa o céu mais escuro que as montanhas distantes, fazendo ainda com que estas se projetem para a frente.



ILUMINAÇÃO DIFUSA
Quando o sol está parcialmente encoberto por névoa, neblina ou chuva, a luz torna-se fraca e difusa. De acordo com as regras da perspectiva aérea, os tons e detalhes vão ficando menos nítidos à medida que recuam na distância, deixando o primeiro plano num foco comparativamente nítido e fazendo-o desempenhar um papel mais destacado na pintura.

para o plano intermediário concentrando nessa parte os vermelhos e alaranjados quentes, contrabalançados por sombras frias, apagadas, no primeiro plano.

Nos três últimos casos, a maneira pela qual a cena é iluminada tem grande influência na decisão sobre a melhor área para colocar ênfase (veja à esquerda).

O poder do tom

Além de dosar a força dos contrastes tonais dentro de cada uma das três áreas, a fim de conduzir o olhar do observador, você pode destacar o esquema tonal geral de uma área, alterando dessa maneira o modo de perceber as outras duas áreas.

Os esboços à direita exemplificam esse ponto, no que se aplica especificamente ao fundo. Note que em todos eles o primeiro plano foi mantido neutro e o motivo do plano intermediário (as frutas) recebeu um verde vivo, de tom médio. O que varia é o esquema tonal do fundo — que dá a cada esboço um caráter inteiramente diferente.

Em **A,** o fundo escuro torna o motivo iluminado, mas ao mesmo tempo dá a impressão de aprisioná-lo, produzindo uma sensação quase claustrofóbica. O equivalente deste efeito numa paisagem seria, por exemplo, uma fazenda que tivesse como fundo um céu de tempestade.

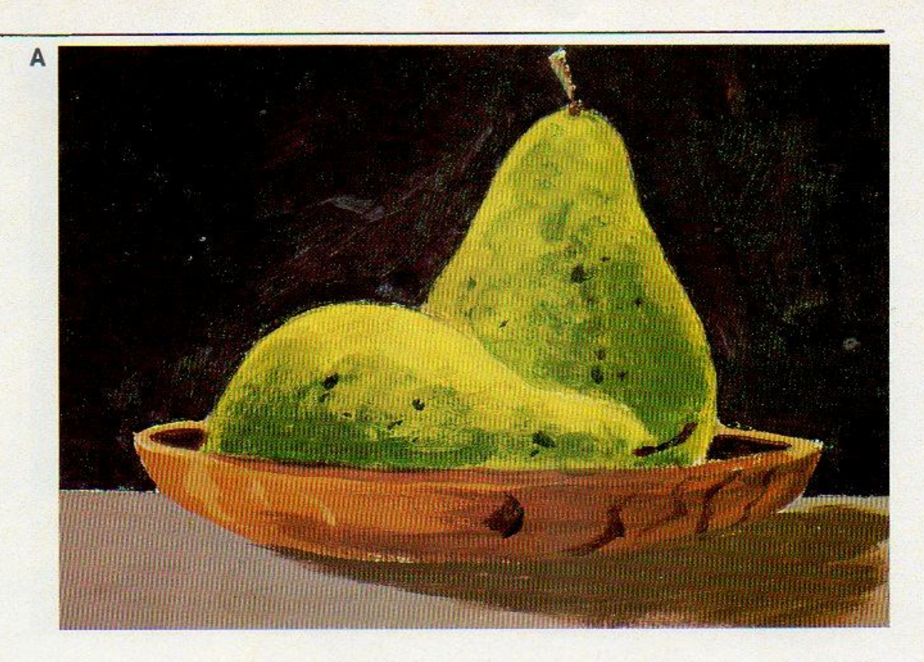
Em **B,** o relacionamento tonal estreito entre o motivo e o fundo enfraquece o impacto do motivo, dando ao esboço um caráter mais "atmosférico".

Em **C,** o fundo pálido desempenha um papel exclusivamente de apoio, e o motivo ganha espaço e evidência — o oposto, portanto, do que ocorreu em **A.**

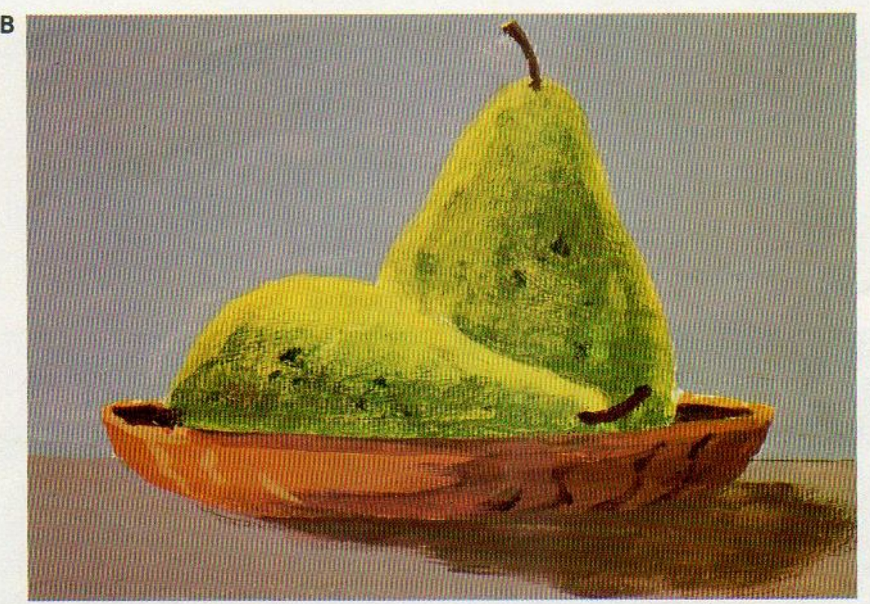
Esses princípios se aplicam também à cor, como é demonstrado no conjunto de esboços de Ferdinand Petrie (página seguinte).

Em **A,** o vermelho vivo da melancia é intensificado pelo fundo verde,

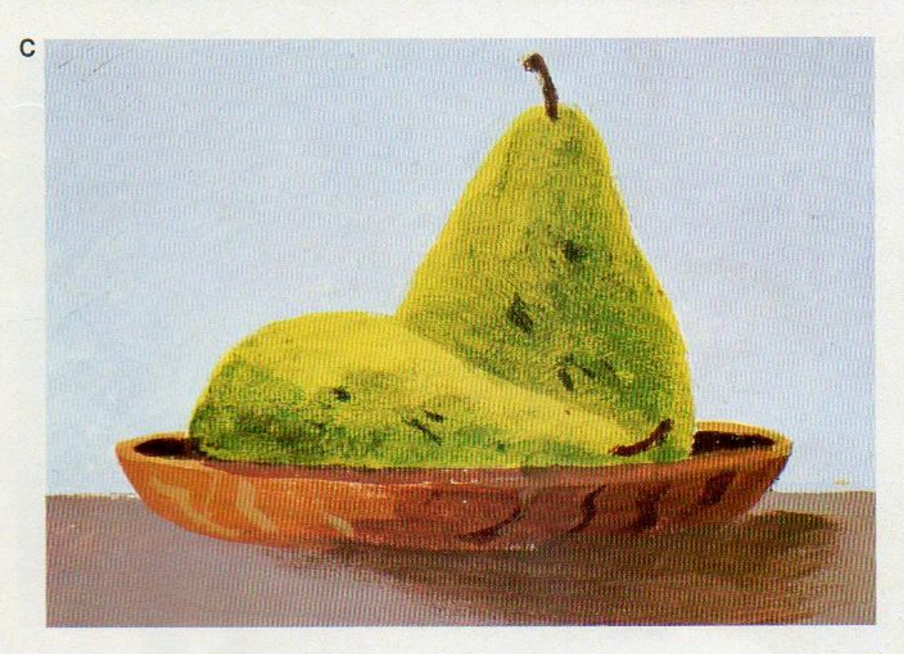
A



B

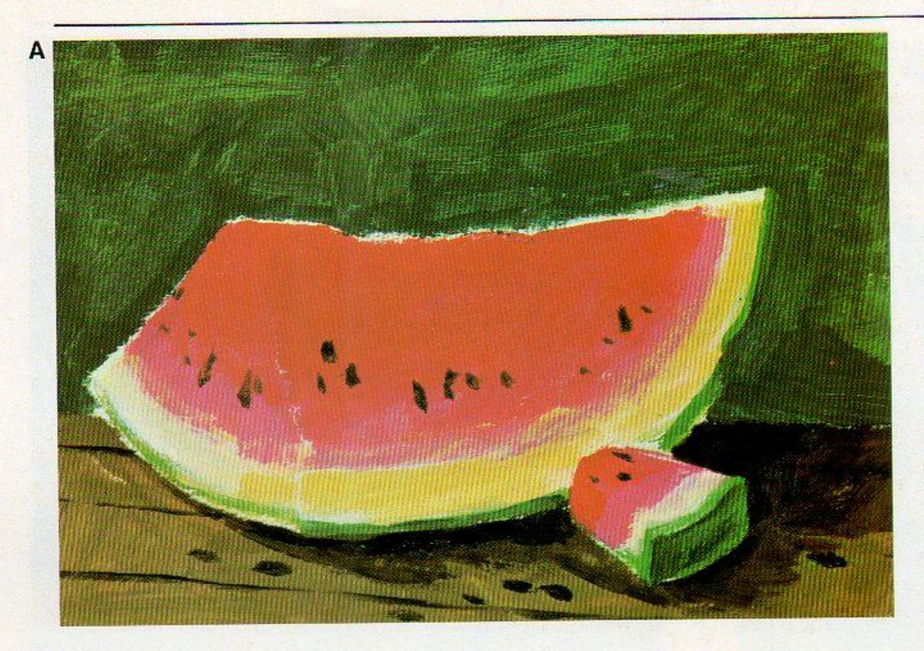


C

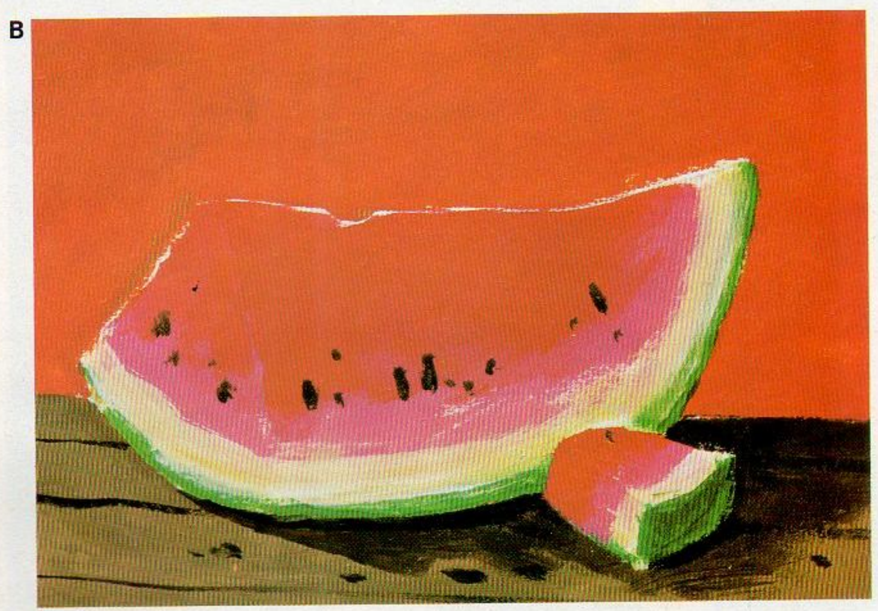


***À direita:** Três estudos de Ferdinand Petrie, demonstrando como os tons do fundo podem alterar nossa percepção de um motivo. Em **A,** o fundo escuro e o motivo relativamente claro criam uma atmosfera envolvente. Em **B,** a semelhança de tons das duas áreas prejudica o motivo. Em **C,** este se destaca contra um fundo mais pálido.*

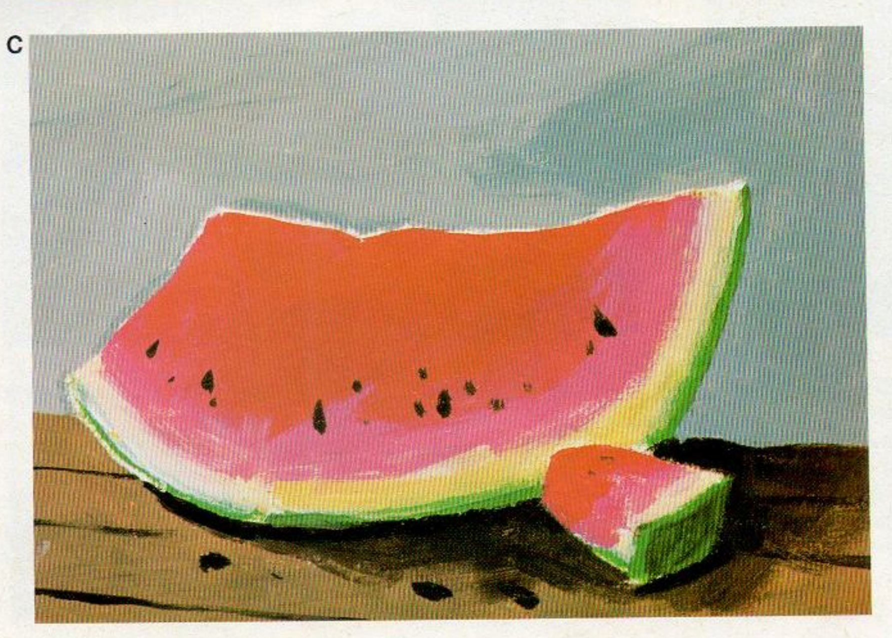
A



B



C



pois as duas cores são complementares. Imagine o mesmo efeito numa paisagem, com uma casa de cor viva destacada por campos verdes em volta.

Em **B**, a cor do fundo está intimamente relacionada com a do motivo, que tem assim seu impacto reduzido. Aqui também a ausência de contrastes tonais entre as duas áreas resulta numa sensação mais atmosférica.

Em **C**, o fundo neutro devolve ao motivo todo o destaque; sem dúvida, porém, o arranjo não tem a mesma tensão e dinamismo de **A**.

A ênfase certa

Por mais habilidade que você adquira em enfatizar uma parte da pintura, seus esforços serão inúteis se a ênfase não estiver de acordo com o espírito daquilo que você deseja transmitir. Como mostram as ilustrações desta página e das anteriores, uma pintura em que o primeiro plano recebe projeção pode produzir sensações muito diferentes daquelas causadas por outra em que o fundo seja dominante.

De maneira geral, a ênfase no primeiro plano ajuda a trazer o espectador para dentro da pintura; no plano intermediário, propicia um ponto de vista equilibrado; e uma pintura em que o fundo seja enfatizado sugerirá separação ou até isolamento. Assim, ao começar a definir a composição, leve em conta seus sentimentos; pergunte a si mesmo o que, em primeiro lugar, o atraiu para a cena, e então faça um arranjo adequado dos elementos.

À esquerda: *Ferdinand Petrie mostra como fundos de cores diferentes afetam a percepção de um motivo localizado no plano intermediário.*

Acima, à direita: Entrada do porto, Frankfort, Michigan, *de Thomas Aquinas Daly, aquarela, 16 x 23 cm. Quando se quer a ênfase na linha do horizonte, deve-se deixar despojados o primeiro plano e o fundo, a fim de atrair a vista do observador.*

À direita: Ephemella Dorothea, *de Thomas Aquinas Daly, aquarela, 18 x 25,5 cm. Note como o céu do fundo e a água do primeiro plano, trabalhados de maneira semelhante, guiam nossa atenção para o plano intermediário.*

Cortesia de Thomas Aquinas Daly

Coleção de Daniel M. Galbreath

Rompendo as regras

A opção por uma abordagem mais intuitiva e emocional de determinado motivo pode levá-lo muitas vezes a resultados mais interessantes do que seguir rigorosamente as chamadas "regras de composição".

Tais regras são, na verdade, apenas fórmulas que objetivam assegurar a produção de uma imagem aceitável. Sem dúvida, você deve levá-las em conta enquanto seu senso composicional se desenvolve. Mas, a partir de certo ponto, é melhor deixar que seus impulsos criativos determinem quando e onde elas devem ser obedecidas ou quebradas.

Expresse seus sentimentos

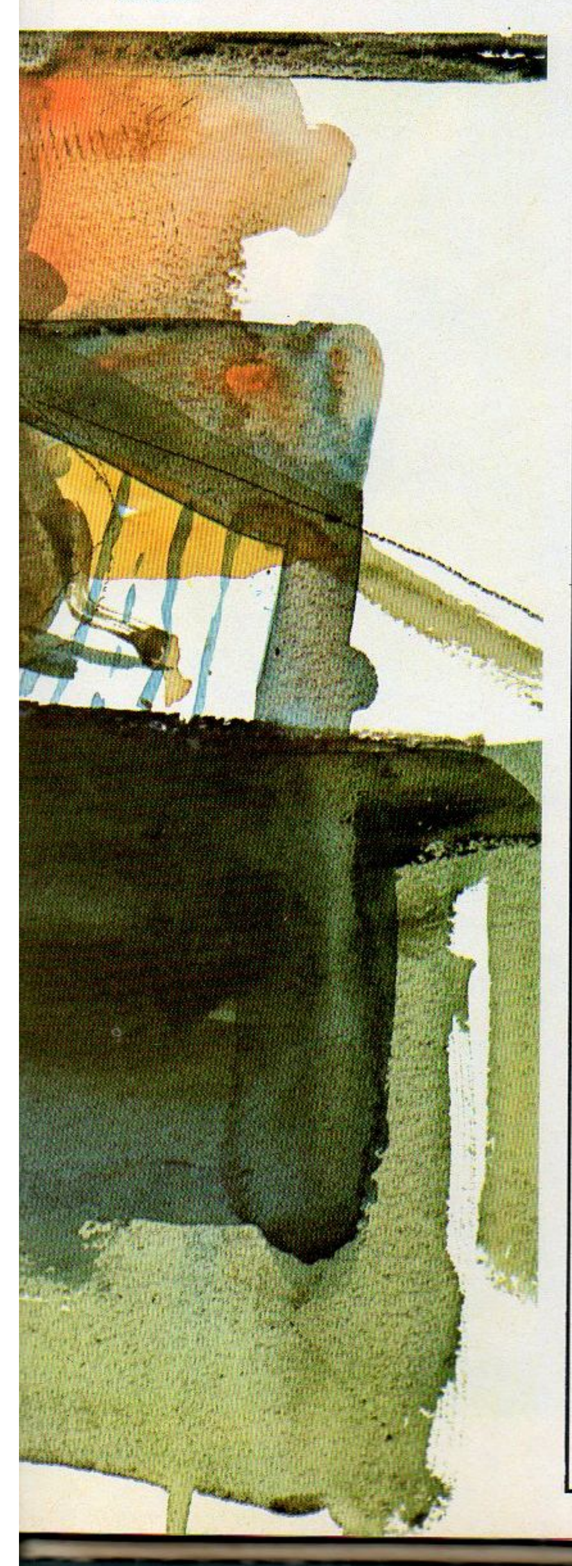
Costuma-se incentivar os principiantes a despender a maior parte do seu tempo de planejamento organizando a composição e passar apenas um pouco de tempo contemplando o motivo. No entanto, assim que você adquirir maior prática em fazer uma boa composição, tente trabalhar da maneira contrária. Nem sempre é necessário, por exemplo, dividir a pintura no sentido horizontal ou no vertical: em vez disso, pode ser mais vantajoso procurar um ponto de vista que revele melhor seus sentimentos em relação ao motivo (veja à direita).

Procure gastar três quartos do seu tempo de planejamento estudando o motivo e reserve o tempo restante pa-

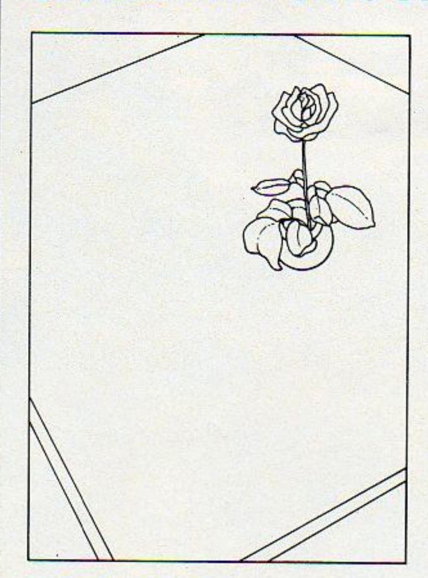


À direita: Sandra, *de Charles Reid, aquarela sobre papel Arches, 37,5 x 50 cm. A pose, vista deste ângulo, determinou o restante desta composição pouco usual.*

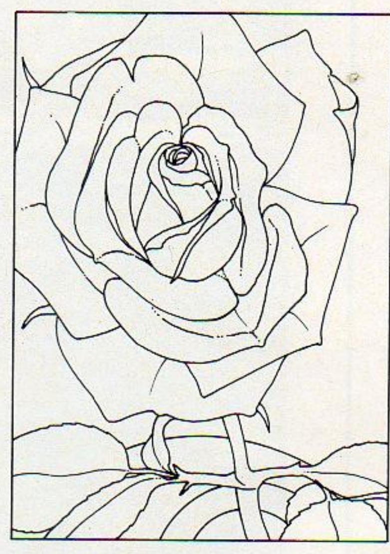
ra definir a composição na tela ou no papel. Não "enquadre" nada mentalmente nesta fase. Comece do centro para fora, deixando o motivo falar por si mesmo; em seguida, quando tiver decidido o que tem a dizer, defina os limites composicionais. Trabalhando dessa maneira, você produzirá composições vivas e expressivas — mesmo que não obedeçam às convenções geralmente aceitas.



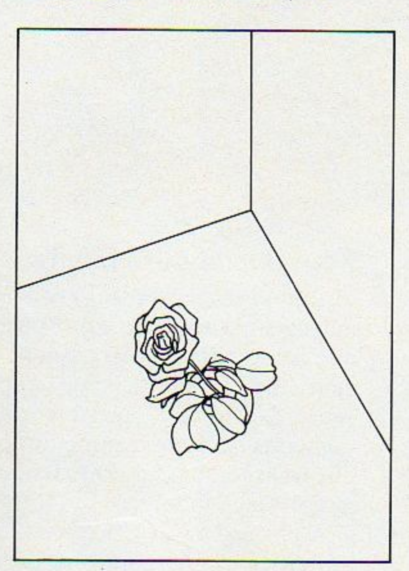
ESCOLHA UM PONTO DE VISTA EXPRESSIVO



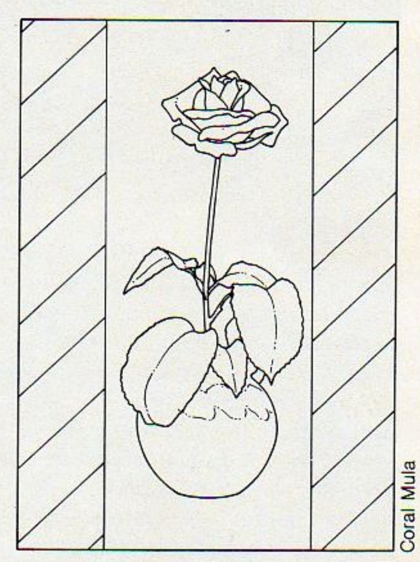
MOTIVO ISOLADO
O ponto de vista ajuda a expressar seus sentimentos em relação ao motivo. Por exemplo: um motivo solitário, colocado contra um fundo vazio e extenso, pode evocar uma atmosfera de isolamento ou tranqüilidade, dependendo da natureza do motivo em questão.



CLOSE-UP
Se o que o atrai é a beleza de um objeto, registre-o em close-up, de modo que preencha toda a área da pintura. Assim você poderá focalizar exclusivamente os detalhes do objeto, e fazer com que a atenção do observador se concentre neste aspecto.



PONTO DE VISTA SUPERIOR
Trata-se de um ponto de vista pouco usual: portanto, ao pintar ou desenhar um objeto a partir desse ângulo, você garante que a atenção do observador será atraída em direção a ele. Não se esqueça, porém, de considerar a perspectiva e o escorço, para obter um resultado convincente.



Coral Mula

ENQUADRAMENTO
Às vezes você pode acentuar a ênfase sobre o motivo enquadrando-o *dentro* da pintura. É por essa razão que cenas vistas por uma janela ou porta aberta têm efeito tão poderoso — elas despertam nossa curiosidade, forçando-nos a "entrar" no motivo.



Coleção do artista

Acima: Lauren, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 102 x 102 cm. O principal interesse aqui é a maneira pela qual o artista incluiu a janela e a mesa — com toda a sua parafernália de objetos. Uma composição convencional focalizaria unicamente a jovem, colocando-a no centro da tela, de frente para o observador. Note, porém, como a solução do artista é mais dinâmica e mais interessante.*

Efeitos composicionais

Muitas vezes um arranjo convencional não é adequado ao espírito do que você pretende transmitir nem conta sua história de maneira convincente. Nesse caso, pense em outras maneiras de organizar a composição que transmitam seus sentimentos com maior fidelidade.

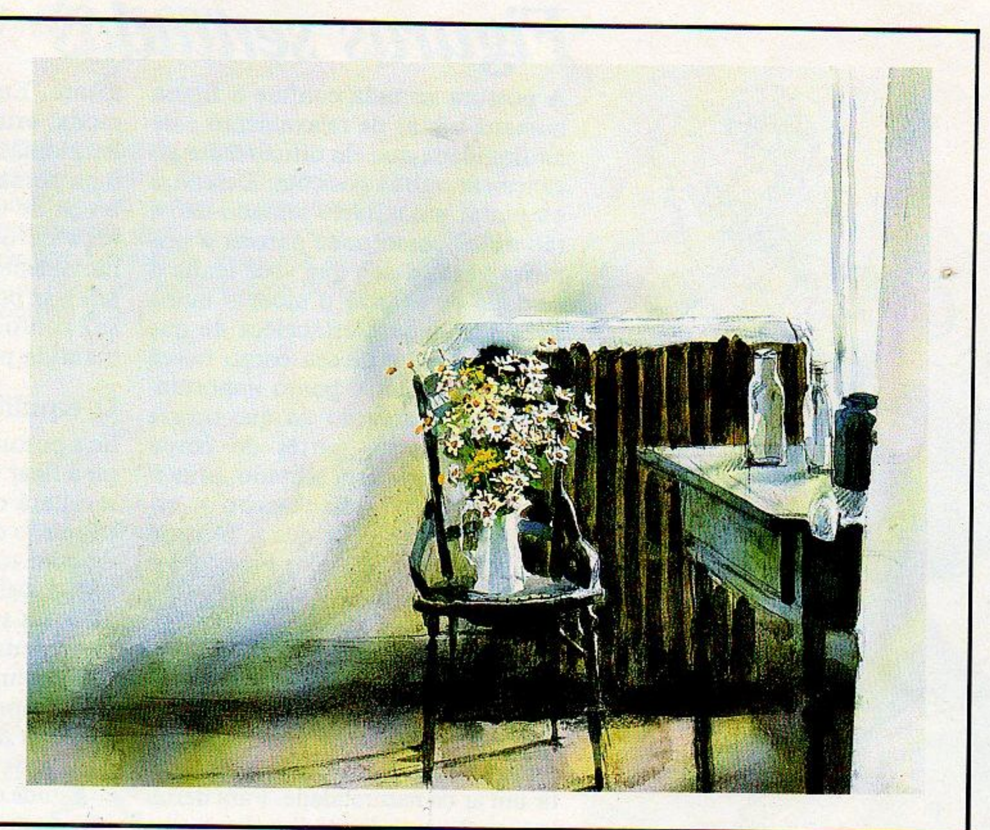
A pintura abaixo, à direita, exemplifica esse ponto. Para obedecer às diretrizes composicionais normais, a coluna de fumaça deveria ter sido colocada na seção áurea, isto é, a um terço da lateral da tela. O pescador ficaria, então, de um lado da fumaça, e o barco do outro. Mas como o artista pretendeu transmitir o isolamento do lugar, ele situou a fogueira na extrema esquerda, o que cria a impressão de que a extensão de água é ainda maior.

Outro ponto importante é definir quais são os objetos relevantes. Muitas vezes, certos elementos, que podem parecer acessórios à primeira vista, na realidade contribuem para consolidar o espírito da obra e dão mais vida ao trabalho (como no fundo da pintura acima).

À direita: Acampamento junto ao mar, *de Thomas Aquinas Daly, aquarela, 22,2 x 32,4 cm. Manter os elementos deliberadamente pequenos em meio à grande extensão de água, enfatiza a idéia de solidão.*

COMO EQUILIBRAR
Uma das regras de composição pede que você contrabalance um objeto com outro: por exemplo, se você tem uma árvore num canto, deve equilibrar a composição colocando uma nuvem no outro canto. Mas você também pode usar o espaço vazio para manter o equilíbrio — o que geralmente é mais eficiente para conseguir certa atmosfera. Os móveis neste interior melancólico, por exemplo, são contrabalançados por uma grande parede branca, que contribui ainda para sugerir o vazio e a quietude do quarto.

À direita: *Canto da janela*, de Philip Jamison, aquarela, 30 x 39 cm.



Figuras sentadas

A postura sentada confere à figura humana um ar de relaxamento e de naturalidade que ela dificilmente alcança em outras posições. Desenhar ou pintar um modelo sentado não é tão difícil como pode parecer à primeira vista, desde que você tenha o cuidado de colocar o modelo numa pose adequada e estabeleça de que maneira o peso de seu corpo ficará distribuído. Outro ponto importante é prestar atenção ao que ocorre com as diversas partes do corpo quando alguém está sentado, principalmente no que diz respeito às saliências e reentrâncias que se formam conforme a posição dos ossos e dos músculos.

A escolha da pose

Lembre-se de que a pose que você escolher deve ser confortável para o modelo, para que ele consiga alcançar um bom relaxamento e transmitir um ar de naturalidade. Para deixá-lo mais à vontade, dê-lhe algum tipo de apoio para as costas, principalmente para a região lombar (isso contribuirá também para mantê-lo quieto na posição). Leve em conta ainda que ninguém se sente confortável imediatamente após assumir uma posição — em geral, são necessários alguns minutos para atingir o relaxamento. Enquanto o modelo se acomoda, estude seus gestos, formas e harmonias. Evite sugerir que levante uma perna, abaixe a outra, dobre o braço de um modo ou incline a cabeça de outro; apenas observe seu movimento e, assim que você se interessar por uma pose, pergunte-lhe se é confortável o suficiente para ser mantida por um bom tempo.

O equilíbrio do corpo

Se a postura escolhida obrigar o corpo a ficar desequilibrado, o desenho resultará canhestro. Por isso, a distribuição de peso deve ser considerada com todo o cuidado.

Na posição sentada, as nádegas e as coxas suportam a maior parte do peso. Entretanto, quando o modelo está inclinado para frente ou para trás, é normal que uma parte do peso fique distribuída entre as costas, os braços e os ombros.

Estude cuidadosamente a distribuição de peso de seu modelo, fazendo as anotações necessárias e lembrando sempre que são grandes as variações de uma pose para outra. No esboço do meio (à direita), por exemplo, o peso do modelo concentra-se sobre o braço e a nádega esquerdos; já no esboço de baixo o peso está nas costas e nádegas.

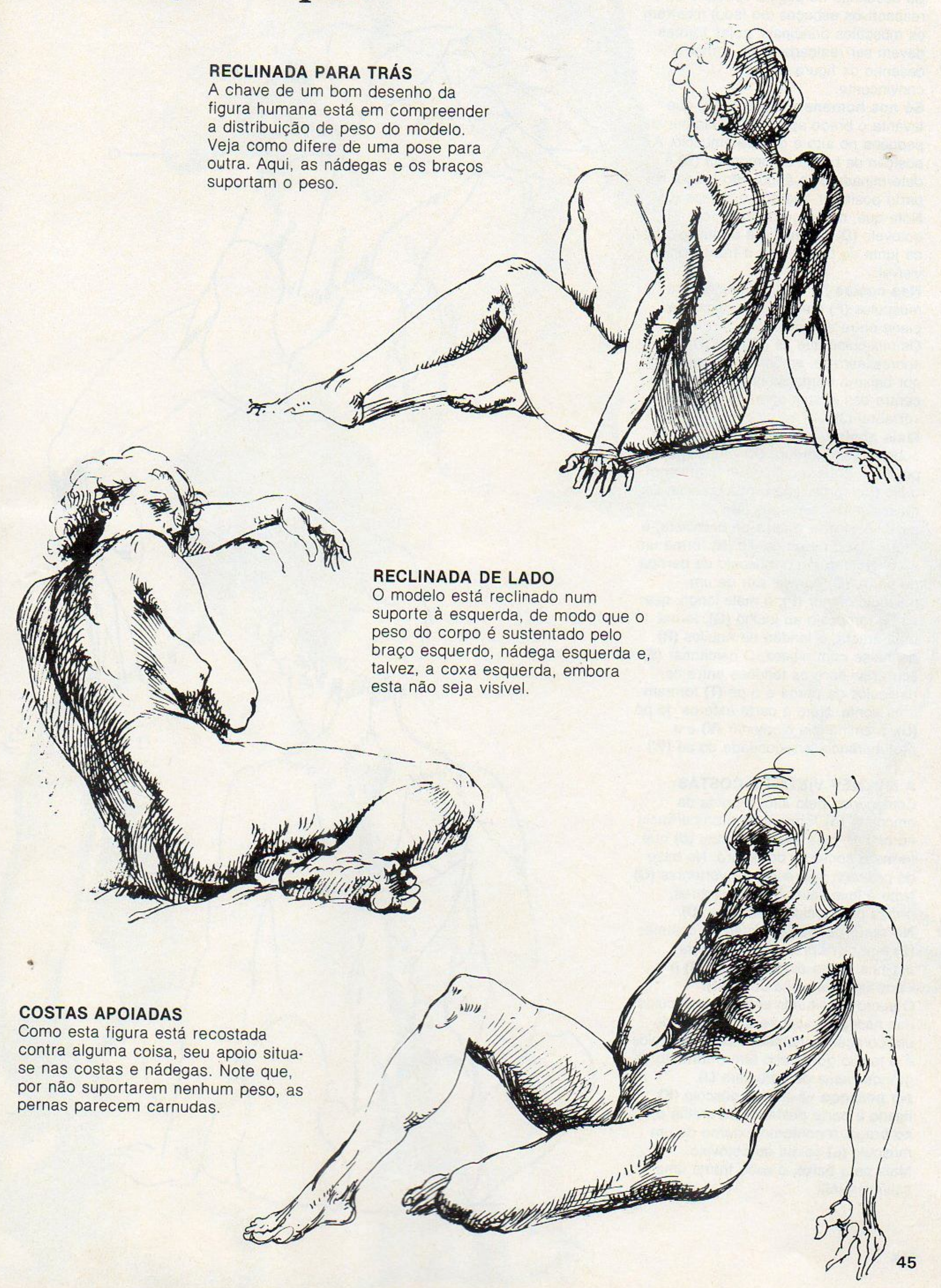
VISÃO LATERAL MASCULINA
Note como a estrutura do crânio dá formato à testa **(A)** e projeta um músculo **(B)** no pescoço. O esterno **(C)** aparece entre as clavículas, que formam uma protuberância **(D).** Uma dobra da pele **(E)** forma-se entre o tronco e o braço, e o músculo na parte superior do braço mais parece uma lágrima invertida **(F).** Os músculos da caixa torácica **(G)** e saliência do tríceps **(H)** são bastante visíveis. Um músculo **(I)** define a linha da cintura, enquanto a ponta do ílio **(J)** separa a perna do tronco. Uma perna levantada avoluma o músculo na parte superior **(K),** o fêmur projeta-se **(L),** criando uma reentrância **(M)** sob a rótula, e a ponta do osso do braço **(N)** fica saliente.

Todos os desenhos são de Joseph Sheppard



Distribuição do peso

RECLINADA PARA TRÁS
A chave de um bom desenho da figura humana está em compreender a distribuição de peso do modelo. Veja como difere de uma pose para outra. Aqui, as nádegas e os braços suportam o peso.



RECLINADA DE LADO
O modelo está reclinado num suporte à esquerda, de modo que o peso do corpo é sustentado pelo braço esquerdo, nádega esquerda e, talvez, a coxa esquerda, embora esta não seja visível.

COSTAS APOIADAS
Como esta figura está recostada contra alguma coisa, seu apoio situa-se nas costas e nádegas. Note que, por não suportarem nenhum peso, as pernas parecem carnudas.

O HOMEM VISTO DE COSTAS

Os desenhos na página oposta e os respectivos esboços (ao lado) mostram os músculos principais, cujas formas devem ser realçadas para tornar o desenho da figura humana convincente.

Só nos homens o músculo **(A)** que levanta o braço apresenta duas curvas: pequena no alto e grande embaixo. A posição da borda da omoplata **(B)** é determinada pelo ângulo do braço. Na parte posterior aparece o tríceps **(C).** Note que, no braço dobrado, o cotovelo **(D)** projeta-se e o músculo **(E)** da junta do braço com o tronco fica visível.

Nas costas há uma inclinação dos músculos **(F)** para baixo e uma área plana entre as omoplatas.

Os músculos que as cobrem **(H)** sobressaem-se, embora se possa ver por baixo a borda da omoplata **(I)**. No centro das costas aparece a coluna vertebral **(J).**

Mais abaixo, a região do ílio não coberta pela gordura **(K)** projeta-se um pouco e, onde a coluna se funde com o ílio **(L),** surge uma protuberância. Os músculos das nádegas **(M)** assemelham-se a asas de borboleta, e o que liga a perna ao ílio **(N)** forma um arco. Note como o músculo da barriga da perna **(O)** parece sair de um músculo menor **(P);** o mais longo, que liga o tornozelo ao joelho **(Q),** forma uma aresta; o tendão de Aquiles **(R)** define-se com nitidez. O calcanhar **(S)** sobressai-se e os tendões entre os músculos da perna e o pé **(T)** formam uma ponte. Note a parte externa do pé **(U),** a eminência hipotenar **(V)** e a protuberância arredondada do pé **(W).**

A MULHER VISTA DE COSTAS

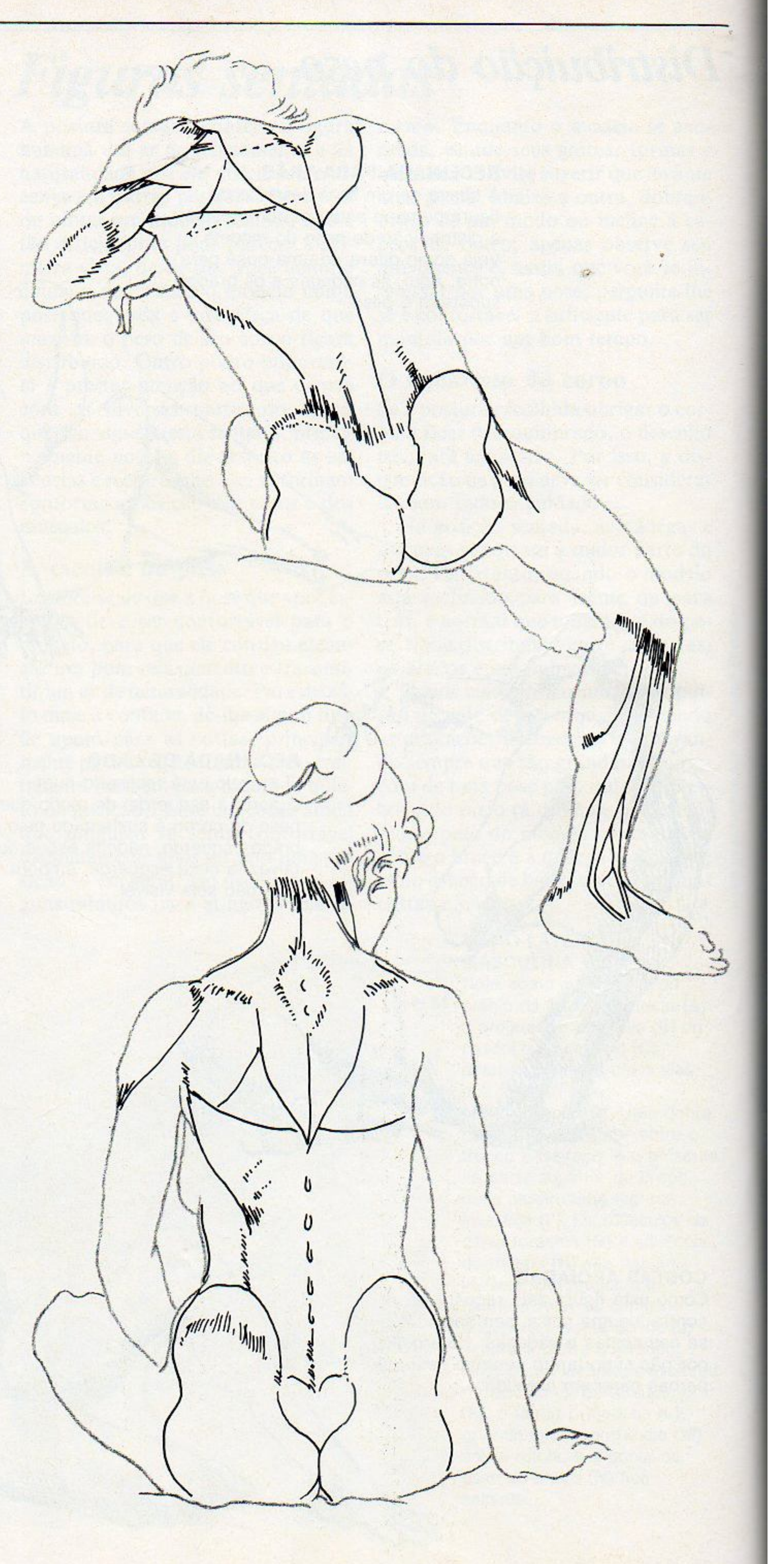
Começando pelo alto, a ponta da omoplata **(A)** forma uma protuberância no ombro, mas é um músculo **(B)** que forma o contorno do ombro. Na base do pescoço aparecem as vértebras **(C).** Note a leve saliência nos ombros, criada pelo tecido gorduroso **(D).**

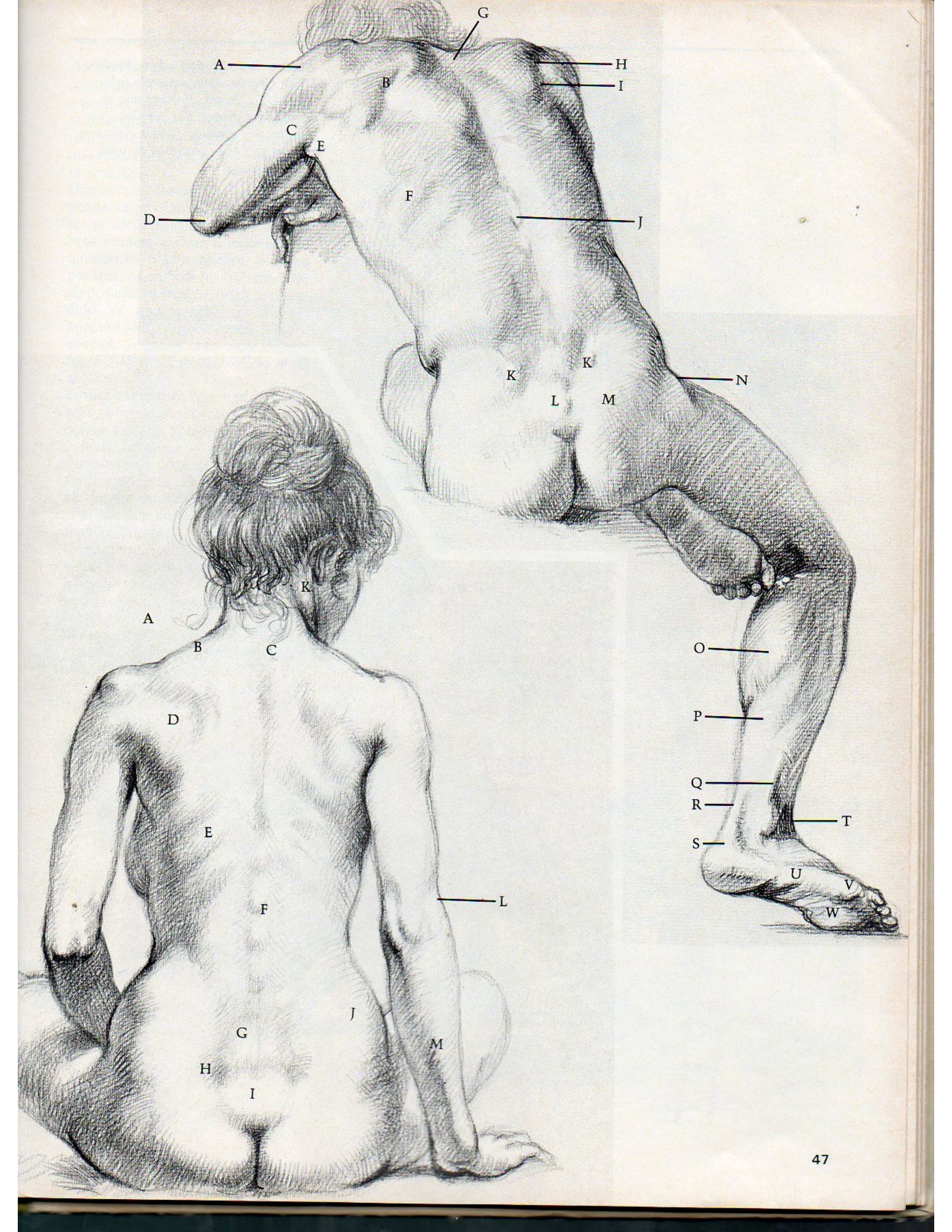
No meio do tronco estão as costelas **(E)** e as vértebras **(F);** a base da espinha forma duas colunas **(G)** e vê-se uma pequena cova **(H).**

O sacro **(I),** situado entre os músculos das nádegas, adquire o contorno de um coração achatado. Esses músculos e o tecido gorduroso têm o formato de grandes asas de borboleta **(J).**

No pescoço vê-se um músculo **(K)** ligado à parte posterior da orelha e, no braço, o contorno externo de um músculo **(L)** acima do cotovelo.

Mais para baixo, o osso forma uma saliência **(M).**




G
A
H
B
I
C
E
D
F
J
K
K
N
L
M
K
A
B
C
D
O
P
Q
R
T
E
S
U
V
L
F
W
J
G
M
H
I

Coleção particular



Abaixo: Desenho de Lauren, Studio II, *de Charles Reid, aquarela sobre papel, 57 x 76 cm. Procure não se aprofundar demais nos detalhes anatômicos: aguadas fluidas e simples captam as linhas graciosas de uma figura sentada.*

As partes do corpo

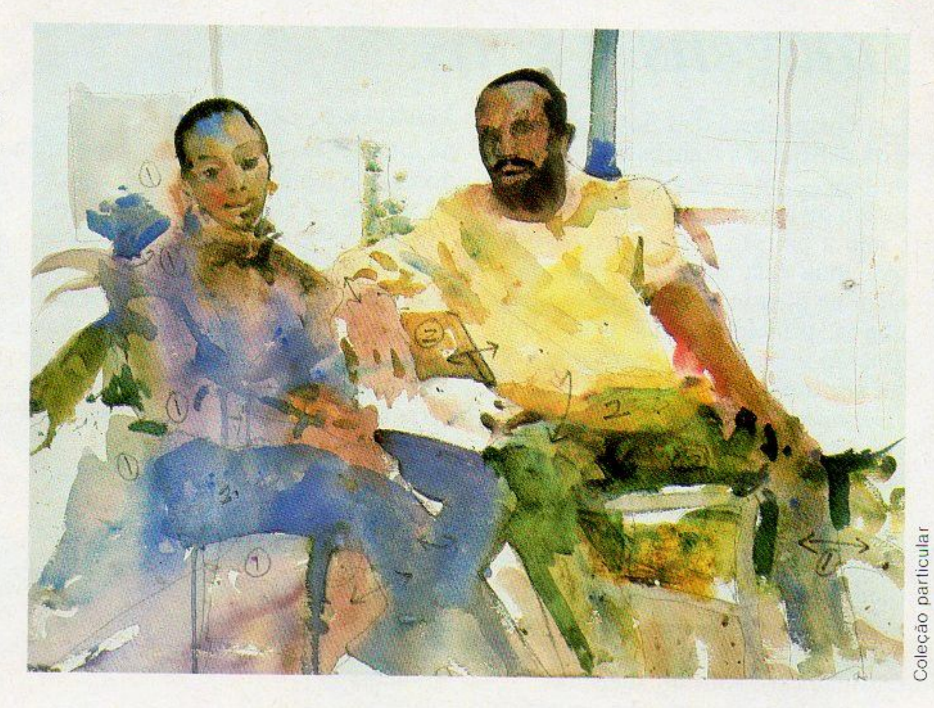
Ao desenhar ou pintar uma pessoa, é preciso saber como se comportam as diferentes partes do corpo em determinadas poses. Eis um resumo do que acontece quando uma pessoa está sentada.

Ombros: A forma dos ombros depende da posição dos braços: se estes se encontram relaxados, os ombros tendem a ficar arredondados; quando os braços apóiam o corpo por trás, os ombros ficam estendidos na posição vertical; e, quando o modelo se inclina para a frente, apoiando-se sobre os braços — por exemplo, com os cotovelos sobre a mesa —, os ombros tendem a se arquear.

Forma das costas: Numa pessoa sentada, a forma das costas relaciona-se com o tipo de apoio que elas recebem. Se for firme — uma cadeira de encosto duro, por exemplo —, as costas ficarão retas. Se a cadeira não tiver apoio, porém, as costas ficarão com sua curvatura natural.

Barriga: Em geral, a barriga da mulher é mais arredondada que a do homem. Em ambos os sexos, porém, se a pessoa se inclina para trás, a barriga se achata, e vice-versa.

Nádegas: Num modelo sentado, as nádegas suportam a maior parte do peso do corpo e, portanto, tendem a expandir-se um pouco para fora (tome cuidado para não exagerar ao retratar essa deformação).



Coleção particular

Pernas: Sem a função de suportar o peso do corpo, elas costumam parecer mais carnudas.

Braços e mãos: Assim como as pernas na postura em pé, os braços e as mãos são fundamentais como suporte da postura sentada. Por exemplo, braços em ângulo agudo (mãos nos quadris e cotovelos voltados para fora) criam formas dinâmicas e angulares, enquanto gestos característicos das mãos (apontar ou acenar) são muitas vezes o elemento responsável pela vida de um esboço.

Acima: Refúgio confortável, *de Charles Reid, aquarela sobre papel, 56 x 71 cm. Um aspecto importante dessa composição é a inclinação apresentada pelas duas figuras sentadas.*

Abaixo: Figuras sentadas podem ter uma variedade de poses praticamente infinita. Note, neste desenho de Kim English, os diferentes ângulos dos braços e das pernas e a variação na posição das cabeças.



Imagens e sons

Um dos maiores desafios para o artista plástico é a transmissão da idéia de som — ou da sua ausência — pelo uso de um meio puramente visual como a pintura. Esta concepção de que uma tela deve ser "ouvida", além de olhada, pode parecer estranha a princípio. Mas nem tanto quando se pára e considera como esses sentidos estão ligados.

Sempre que vemos alguma coisa, em geral também a ouvimos. E, no correr dos anos, nosso cérebro associa as duas sensações. Por exemplo, um quadro representando uma sala cheia de gente ou uma onda arrebentando evoca forte sensação de barulho. Já uma sala vazia ou uma praia deserta transmitem com a mesma intensidade o "som do silêncio".

É no subconsciente que um artista deve verificar se seu trabalho capta de fato a atmosfera de uma cena. Motivo, cor, composição e técnica desempenham um importante papel.

Motivos

Se uma cena o impressiona, sugerindo valer a pena pintá-la ou desenhá-la, decida se ela será "sonora" ou "silenciosa" Os motivos ruidosos envolvem ação. Por exemplo, um grupo de pessoas retratado numa rua movimentada transmite maior sonoridade do que se pintado numa praia. Automóveis retratados numa pista de corridas são muito mais ruidosos do que estacionados numa viela.

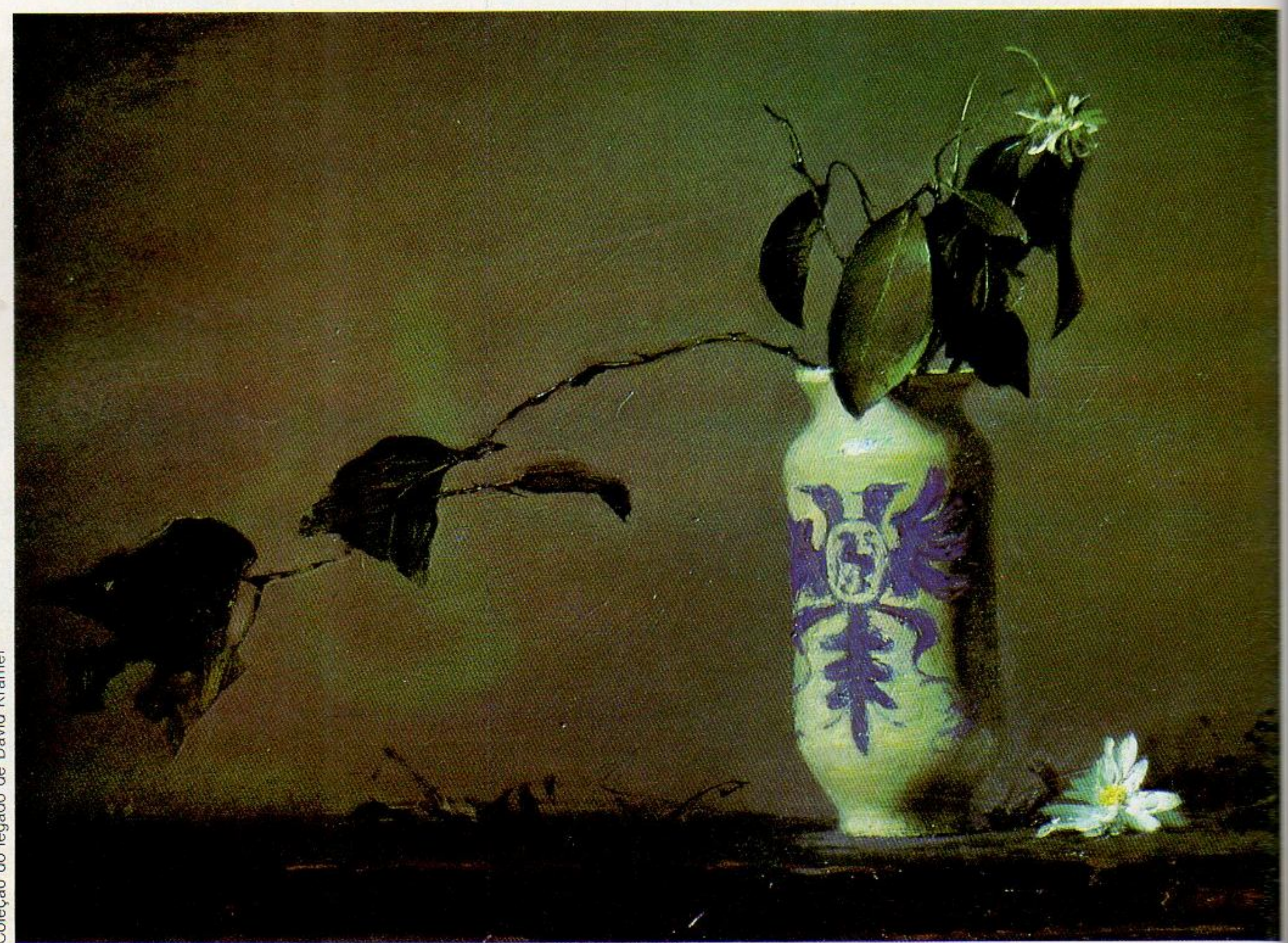
Motivos calmos tendem a mostrar pouca evidência de forças da natureza em ação, de atividades humanas ou mecânicas. Assim, um vilarejo sem carros ou pedestres traz uma impressão sonora bem diferente da de uma cidade com ruas cheias e agitadas.

O som na composição

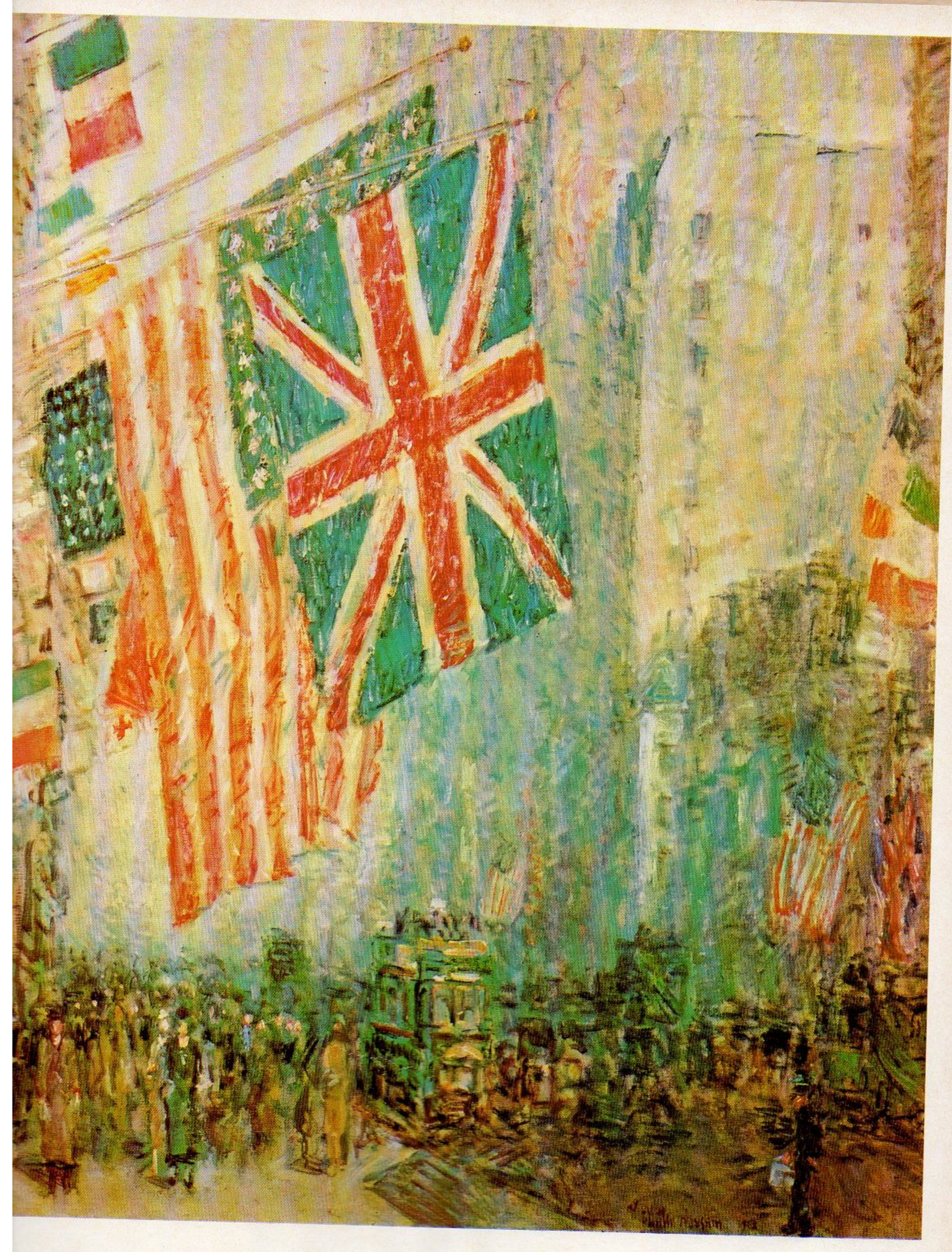
Por mais barulhento ou calmo que seja um motivo, a maneira de desenvolver a pintura em torno dele pode ter um efeito dramático sobre a transmissão ou não de som ao observador. Algumas pessoas retratadas de perto numa sala cheia, por exemplo, sugerem um nível sonoro muito diferente do que quando retratadas ao longe, num espaço vazio e maior. Da mesma forma, ondas quebrando na praia podem sugerir agitação, bem como tranqüilidade — depende do estado de espírito do espectador.

À direita: Union Jack, Nova Iorque, manhã de abril, *de Childe Hassam, 1918, óleo sobre tela, 94 x 78,7 cm.*

Abaixo: Arranjo em verde e branco, *de David A. Leffel, óleo sobre tela, 30,5 x 43 cm. Compare a "sonoridade" das duas pinturas. Composição, cor e manipulação de tintas reforçam a diferença das sensações sugeridas pelos motivos.*



Coleção do legado de David Kramer





Coleção Lois Wagner

Coleção Daniel M. Galbreath

Acima: Black Rock Canal, *de Thomas Aquinas Daly, aquarela, 15,2 x 21 cm. A subordinação do motivo ao céu e à água, a composição equilibrada, quase simétrica, e a harmonia das ondulações horizontais contribuem para uma sensação de paz e tranqüilidade.*

À esquerda: Fogueira no rio Platte, *de Thomas Aquinas Daly, aquarela, 12,7 x 8,8 cm. A quietude desta cena é reforçada pela ausência de atividade humana, pela estabilidade da composição e por um esquema de cores bastante apagadas.*

A estrutura de uma composição também pode carregar forte conteúdo de ''sonoridade'' ou de ''tranqüilidade''. Quando a ênfase encontra-se no horizontal e vertical, com figuras fortes, simples, impregnadas de calma, harmonia e uniformidade, o efeito é de estabilidade. Mas, assim que se introduzem diagonais instáveis e formas contrastantes, o olhar do observador é como que ''sacudido''. E a mente estabelece imediata conexão entre movimento e som.

As cenas desta página apresentam elementos predominantemente calmos: fortes harmonias horizontais e verticais, ausência de confusão e formas simples, estáveis. Agora, compare-as com a pintura de Hassam, na página anterior, e com o desenho de Paul Hogarth, à direita. Os dois trabalhos contêm diagonais perturbadoras, figuras justapostas e harmonias complexas, ondulantes, que complementam as barulhentas cenas retratadas. Note também como o ponto de vista escolhido pelo artista nos coloca no meio da ação, forçando-nos a participar dela — fica mais fácil ''ouvir'' o ruído ao redor.

Barulho das cores

O termo "roupa berrante" lembra o quanto são fortes as ligações entre cor e som.

Como regra geral, esquemas de cores harmoniosas ou suaves evocam sensação de paz. Já os que contêm cores primárias ou secundárias vivas transmitem imediata idéia sonora.

Mas tudo depende de como as cores são combinadas. O efeito de burburinho na pintura de Hassam, por exemplo, baseia-se no forte contraste entre o fundo e as cores vibrantes das bandeiras (veja na página 51). Imagens como essa trazem fortes conotações — particularmente no que diz respeito a cores complementares ou discordantes. Pinturas "tranqüilas" tendem a apresentar esquemas de cores mais equilibrados.

Abaixo: Café Figaro, Greenwich Village, Nova Iorque, 1965, *de Paul Hogarth, caneta e tinta nanquim sobre papel de desenho, 27,5 x 35 cm. Linhas nervosas, formas antagônicas e harmonias complexas reforçam a atmosfera ruidosa.*

Técnicas de traço

Lembre-se de que a maneira de fazer o traço pode enfatizar ou quebrar a atmosfera sonora numa pintura. Compare, por exemplo, as pinceladas lisas, precisas, e bem definidas de Leffel com os traços curtos e nervosos da paisagem urbana de Hassam.

Essa regra não se aplica apenas à pintura: note (abaixo) como os traços vivos feitos a caneta ressaltam o som animado da cena de um café.

OS EXPRESSIONISTAS

Pintores expressionistas e pós-impressionistas, como Gauguin, Matisse e Dufy, perceberam rapidamente o poder das imagens de cores vivas para criar sensação de som. Dufy, por exemplo, apanhou as bandeiras de uma cena, retratando um recinto de feira, com sua atmosfera barulhenta e pitoresca. Outros pintores escolheram lagos, céus e montanhas de cores apagadas para evocar sensação de paz.

Experimente você também trabalhar desta maneira: pense nos efeitos sonoros que deseja criar e depois concentre-se nas cores mais adequadas a eles.



Cortesia de Strathmore Paper Co., West Springfield, Massachusetts

Composição de edificações

Desenhar ou pintar prédios exige do artista o mesmo tipo de dedicação que um arquiteto usa ao elaborar um projeto. É difícil fazer uma escolha, mas lembre-se de que, além de igrejas, mansões imponentes e casas de campo pitorescas, prédios modernos também são motivos interessantes, com suas linhas audaciosas, fachadas de vidro e colunas de aço.

Mas uma edificação apresenta o problema da uniformidade: linhas verticais e horizontais repetitivas, bem como grandes áreas de paredes vazias, podem tornar a pintura monótona — a menos que você estude atentamente a composição.

Abaixo: Edifício do governo, Cap Haitien, Haiti, *de Bill Negron. Uma vista que abrange o canto de um prédio e contém diagonais fortes, formando uma composição vívida.*

Uma solução é adotar um ponto de vista interessante e selecionar o motivo. Quando começar o trabalho, procure maneiras criativas de reproduzir os materiais empregados na construção dos edifícios — escolha padrões fortes em tijolos e telhas, intensifique texturas contrastantes, ou use várias marcas para retratar áreas de colorido uniforme.

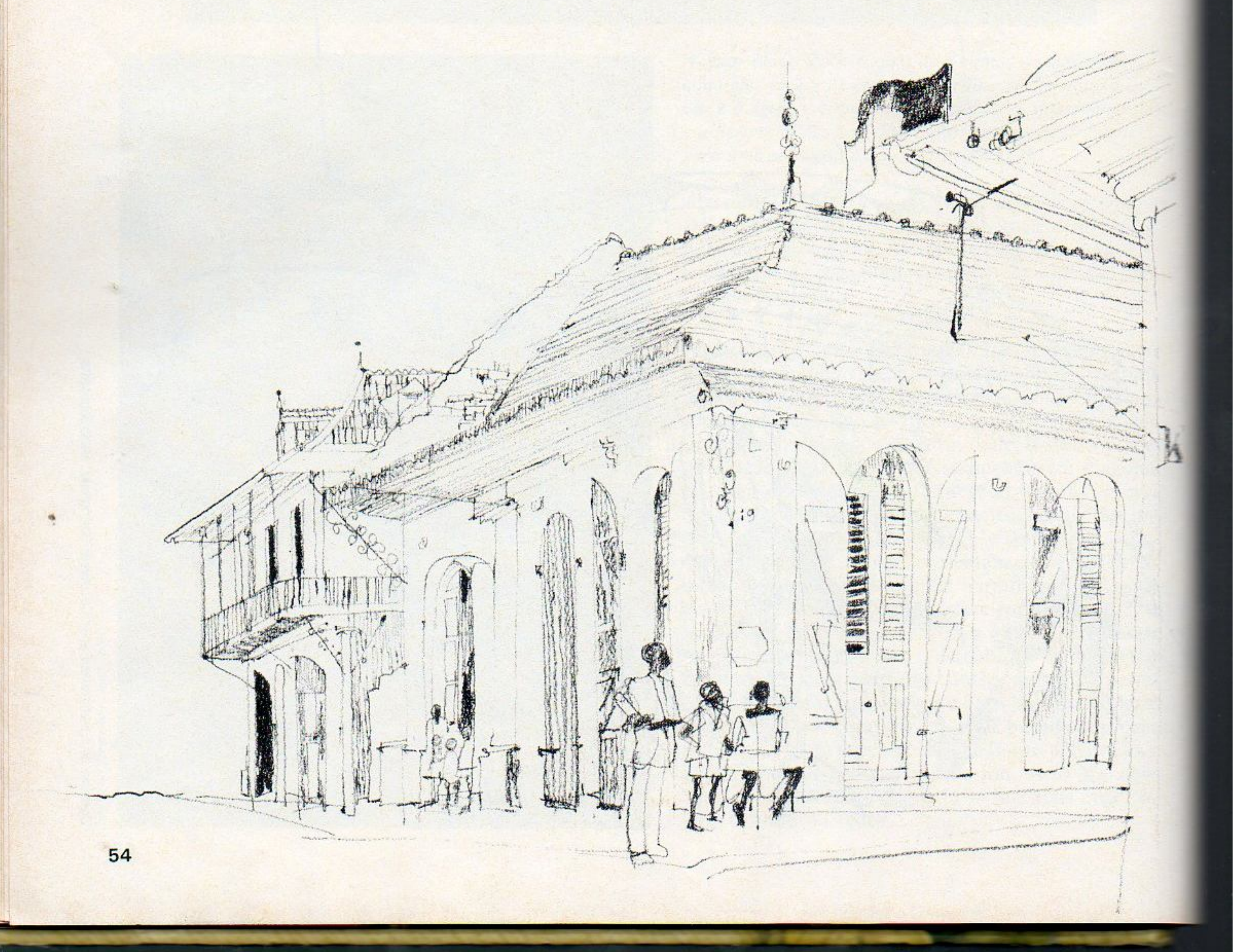
A escolha do ângulo

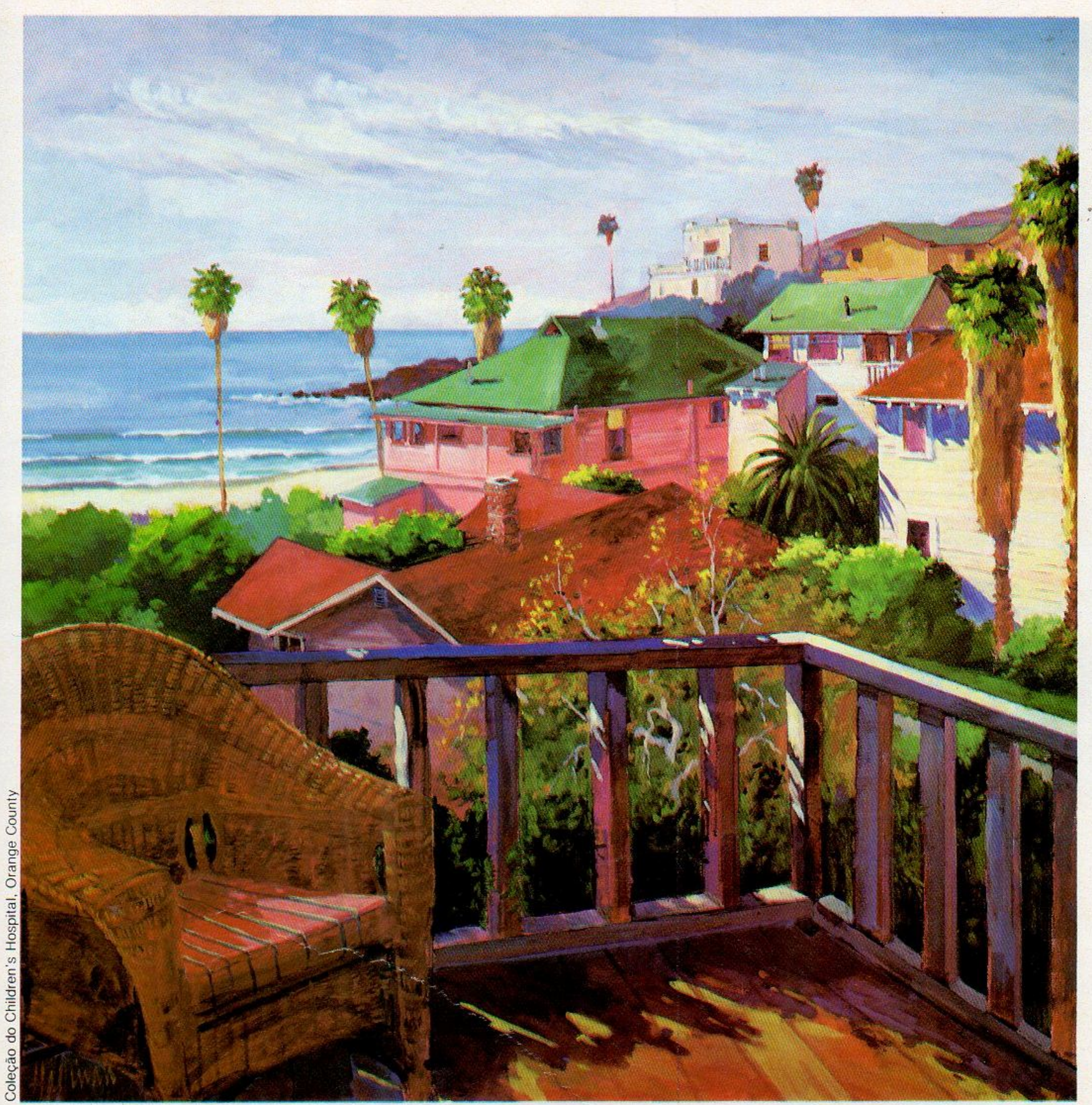
Estude cuidadosamente sua posição em relação ao motivo. Um ponto de vista inadequado tende a prejudicar seu quadro antes mesmo de você começá-lo.

De cima: Um edifício visto de cima para baixo logo torna a pintura interessante. O olhar é atraído pela surpresa de um ponto de vista do alto, pelo simples fato de que normalmente as pessoas vêem os prédios de baixo para cima. Telhados, chaminés e antenas de televisão também constituem motivos interessantes.

De baixo: As edificações sempre parecem mais imponentes quando vistas de baixo. Use esse ângulo se pretende acentuar a grandiosidade de uma igreja, de um arranha-céu ou de um prédio em estilo clássico. E, se o motivo estiver muito próximo, lembre-se de que a perspectiva linear faz um prédio parecer mais largo na base e mais estreito no alto — um formato que enriquece sua composição.

De frente: Um prédio desenhado do ponto de vista médio geralmente não apresenta atrativos. Para evitar isso, procure um ângulo a partir do qual as linhas das paredes e dos telhados formem diagonais. O desenho abaixo mostra que elas podem integrar uma composição com funcionalidade.





Coleção do Children's Hospital, Orange County

Acima: Casas em Catalina, *de Michael Hallinan, acrílico sobre tela, 122 x 122 cm. Note como este ponto de vista do alto capta as formas interessantes dos telhados. O balaústre e a cadeira formam uma espécie de "ponte" entre o observador e as casas distantes.*

Guias

Como as edificações são blocos distintos e sólidos, a introdução de um recurso-guia tende a melhorar a composição. Experimente olhar para o prédio que você quer captar, através da janela de outro edifício. Ou, então, olhe através de um arco ou de uma alameda, de maneira que o motivo fique sempre entre duas paredes. Truques como esses colocam, imediatamente, o observador dentro do quadro e o conduzem para o principal ponto de interesse.

Outro recurso-guia é introduzir objetos complementares no primeiro plano. Quando cuidadosamente colocados — um caminho, grades ou um grupo de pessoas —, ajudam a atrair o olhar para o motivo.

Seja seletivo

Os principiantes costumam cometer o erro de reproduzir fielmente todos os detalhes de uma edificação; agindo dessa maneira, obtêm uma composição cheia de elementos mal relacionados.

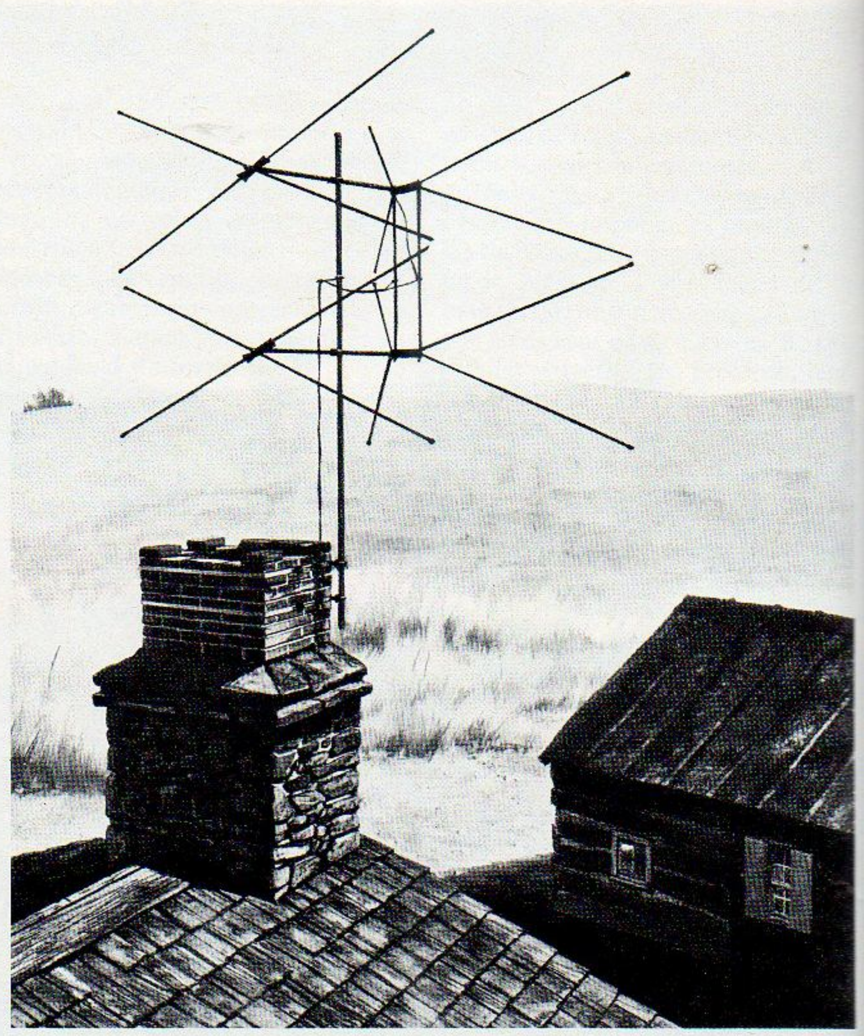
Evite cair nesse erro, selecionando os detalhes que possam expressar exatamente o que você pretende, e eliminando aqueles que considerar desnecessários. Quando pintou a obra reproduzida abaixo, David Millard estava encantado pelo balcão de ferro e seus suportes, a placa e o toldo listrado. Note como foram tratados de maneira diferente das janelas, das portas e da casa à esquerda.

Alguns edifícios apresentam detalhes tão dominantes, que se torna difícil sugerir apenas certos elementos. Para superar este problema, olhe para o prédio com os olhos semicerrados; os detalhes ficarão borrados, mas os tons puros permanecerão visíveis.

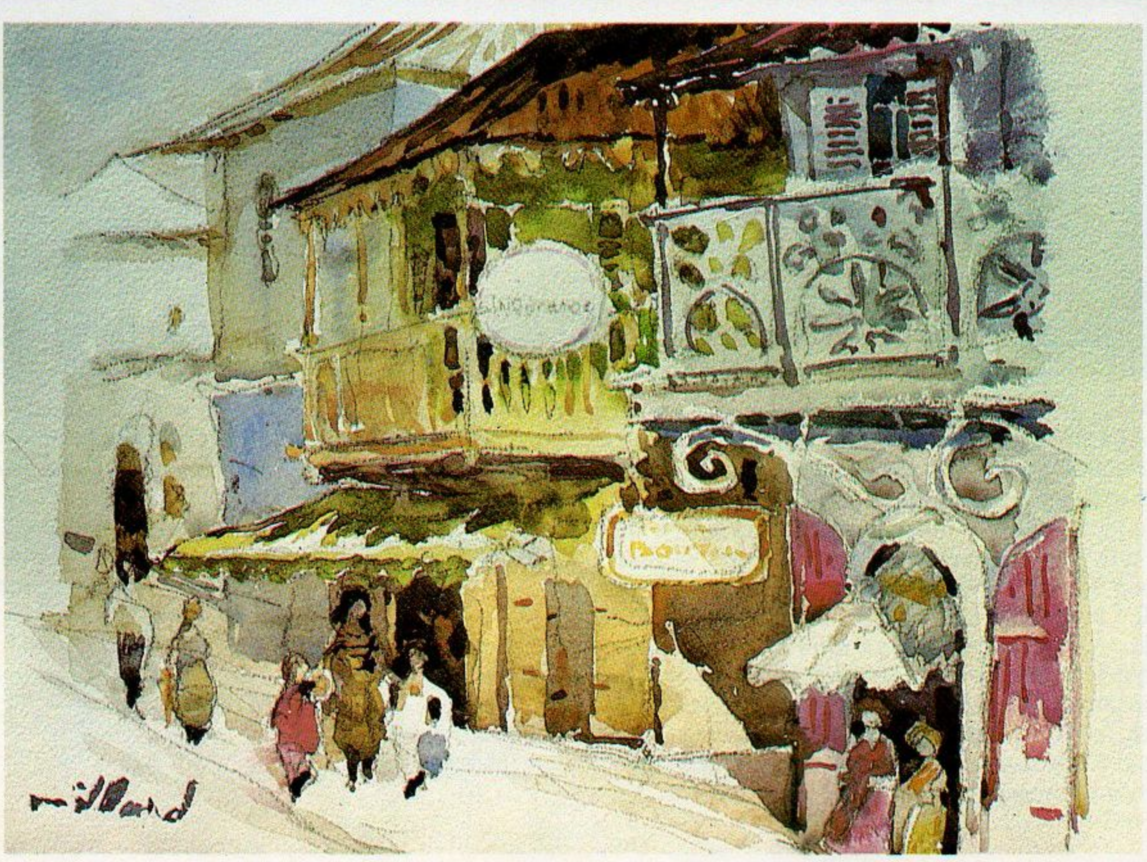
Reprodução imaginativa

Existem três maneiras clássicas de evitar a monotonia ao se desenhar ou pintar um prédio:

Padrão: Procure padrões criativos — por exemplo, as linhas onduladas de um telhado, os tijolos de um portal ou as janelas de um prédio comercial.



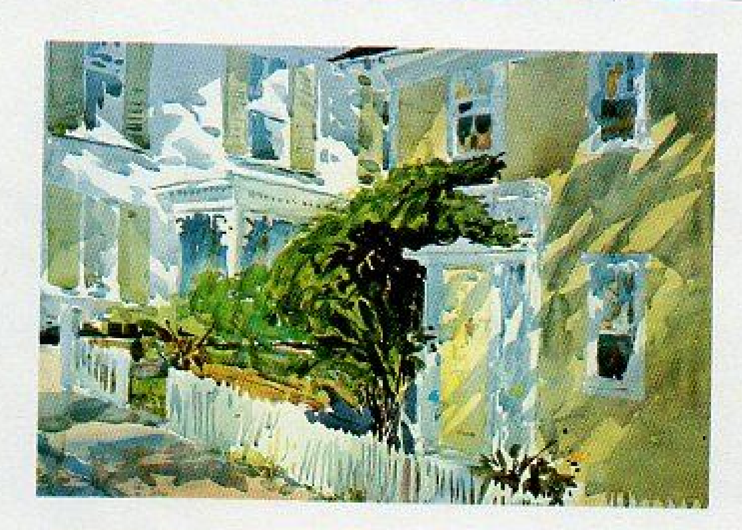
À direita: Em geral apenas parte de um prédio permite uma boa composição. Veja a eficiente combinação de formas, padrões e texturas criada por Rudy de Reyna.



À esquerda e acima: Siga o exemplo de David Millard: ao invés de copiar, sugira os detalhes dos prédios. Isso lhe dará maior liberdade de interpretação. Embora pinte as mesmas casas nas duas obras, na primeira Millard enfatiza os contrastes tonais; na segunda, os padrões de cor.

Textura: Enfatize as texturas contrastantes dos materiais, como diferenças entre tijolos, pedras, telhas, ferro ondulado, vidro e madeira. Se quiser introduzir uma textura que dê sensação de maciez, recorra, por exemplo, às cortinas de uma janela ou à folhagem exuberante de uma trepadeira.

Marcas: Retrate grandes áreas de parede vazia com diferentes marcas. Nesse caso, são infinitas as possibilidades de variação: tijolos em blocos ou apenas delineados podem ser sugeridos com uma aguada simples ou algumas linhas horizontais.



EFEITOS DE ILUMINAÇÃO IDEAIS

Os padrões de iluminação num prédio têm valores diferentes em certas horas do dia — por exemplo, quando a luz do sol é filtrada por uma árvore e projeta sombras manchadas sobre uma parede (como na aquarela de David Millard, acima). Prepare-se para esperar por esta hora ideal.

Texturas

Todo artista conhece os desafios colocados pelo problema da textura que, ao lado da cor e da tonalidade, constitui um importante meio para caracterizar os elementos de uma pintura.

Existem várias técnicas que permitem criar a ilusão de textura — imitar, por exemplo, os padrões tonais dos objetos através de marcas e pinceladas contrastantes, ou ressaltar os modos com que as diferentes superfícies refletem a luz. Seja qual for sua escolha, porém, lembre-se de que as texturas convincentes, além de darem maior impacto à pintura, têm a qualidade de se tornarem, elas próprias, motivos de impacto extraordinário.

Padrões de textura

A estrutura da composição de uma pintura pode tanto apoiar-se num padrão de texturas quanto numa combinação de formas, cores ou tons. Observe a pintura reproduzida abaixo. O artista Rudy de Reyna viu, nesta cena simples, uma excelente oportunidade para criar uma pintura em que se destacassem as texturas presentes nos diferentes elementos: as formas arredondadas e suaves das pedras, a superfície matizada e irregular do mar, os traços que representam as casas de madeira e as pinceladas irregulares do capim.

Para obter maior dramaticidade, introduza algumas texturas de forte contraste dentro ou em torno do ponto focal. Assim como os contrastes de



☆ CONTRASTES DRAMÁTICOS

Vistas lado a lado, as texturas de certos objetos formam contrastes extraordinários. Apresentamos, aqui, algumas combinações que os artistas vêm explorando há anos:
— um broche brilhante num casaco de pele;
— cabelo sobre a pele macia do rosto;
— casca de árvore áspera com folhas delicadas;
— uma janela envidraçada numa parede de tijolos.

***Abaixo:** Esta aquarela de Rudy de Reyna mostra como os padrões texturais de diferentes objetos podem sobressair, a ponto de se transformarem no motivo da pintura.*



Coleção particular

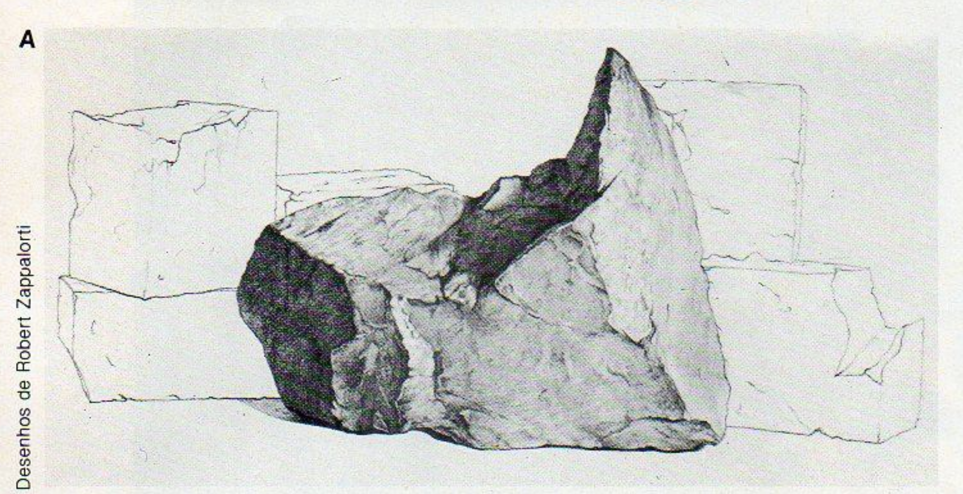
cores e tons, elas têm a propriedade de atrair a atenção do observador, principalmente quando colocadas lado a lado.

Não se esqueça de que nem sempre é necessário reproduzir com nitidez a textura de todos os elementos da pintura; a menos que a cena seja simples, o excesso de detalhes texturais tende a deixar a imagem confusa. Portanto, seja seletivo e pinte apenas aquilo que contribua para a compreensão da pintura ou que valorize a composição.

Acima: Lionel, *de David A. Leffel, óleo sobre tela, 46 x 56 cm. Mesmo em um retrato, há uma grande variação textural entre os olhos, cílios, cabelo, lábios e pele. Neste trabalho, Leffel concentrou-se nas texturas do cabelo e da pele de seu modelo.*

Texturas com linha e tom

A



Desenhos de Robert Zappalorti

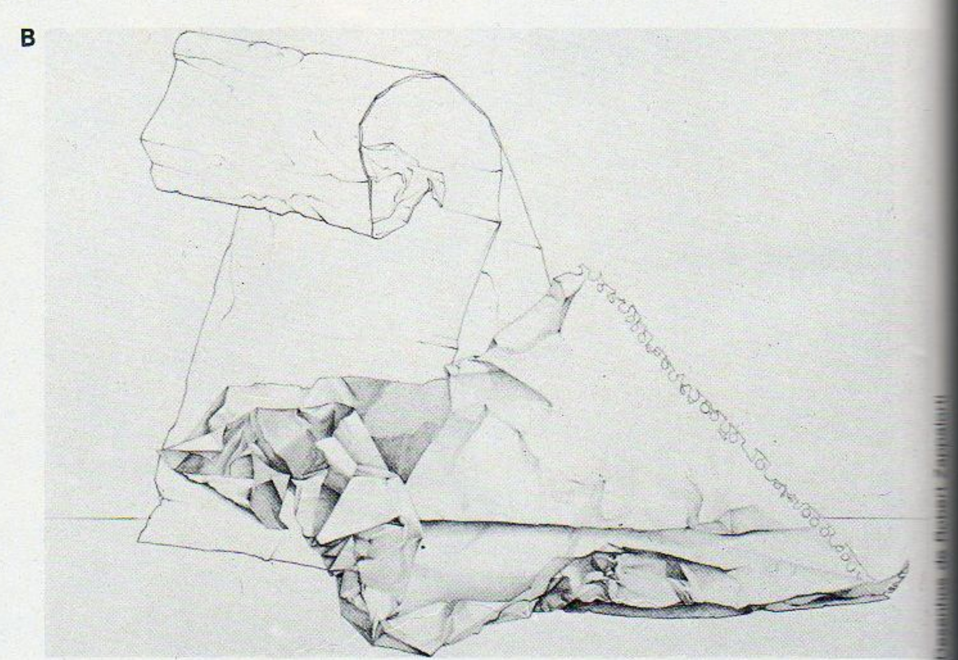
Estes desenhos mostram como a cuidadosa utilização de linhas e tons pode produzir uma variedade de texturas.

A. PEDRA
Em geral existem fortes contrastes tonais entre áreas de luz e de sombra, além das fissuras profundas e escuras em todas as superfícies. Reproduza essas qualidades através da variação entre sombreados leves e intensos. Sugira a dureza com contornos de linhas fortes.

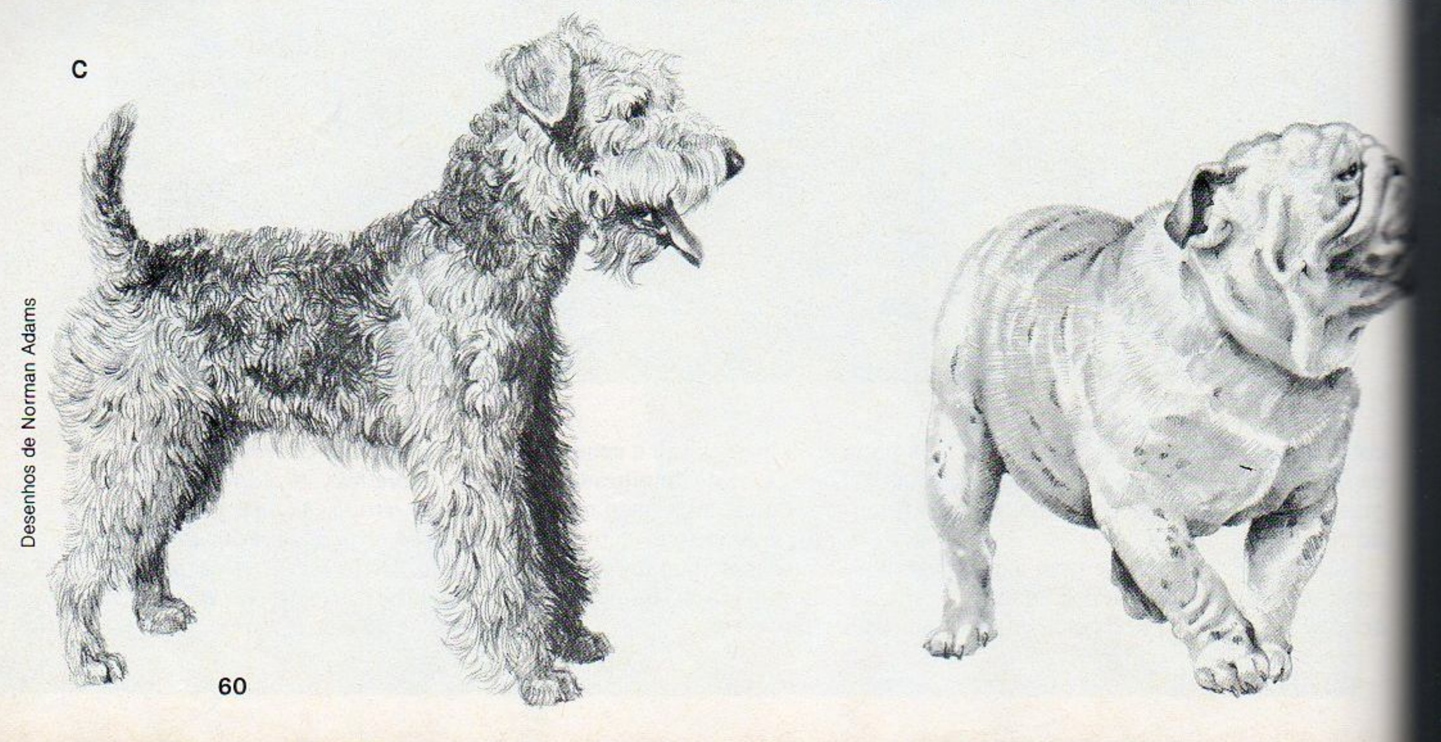
B. PAPEL
O papel amassado forma pregas rijas e planos definidos. Ressalte essas qualidades, com linhas de contorno fortes e sombreado leve nas áreas menos iluminadas. Em papel branco, em geral os tons são de alta intensidade, contrastando pouco entre si.

C. PÊLOS
Para criar a ilusão de pêlos ou cabelo, recubra a estrutura tonal básica com linhas de densidade variada. Num animal de pêlo longo, elas são relativamente fortes, pronunciando-se nos claros e nos contornos da forma. Nos pêlos curtos, de um buldogue, por exemplo, os tons subjacentes ganham maior ênfase.

B

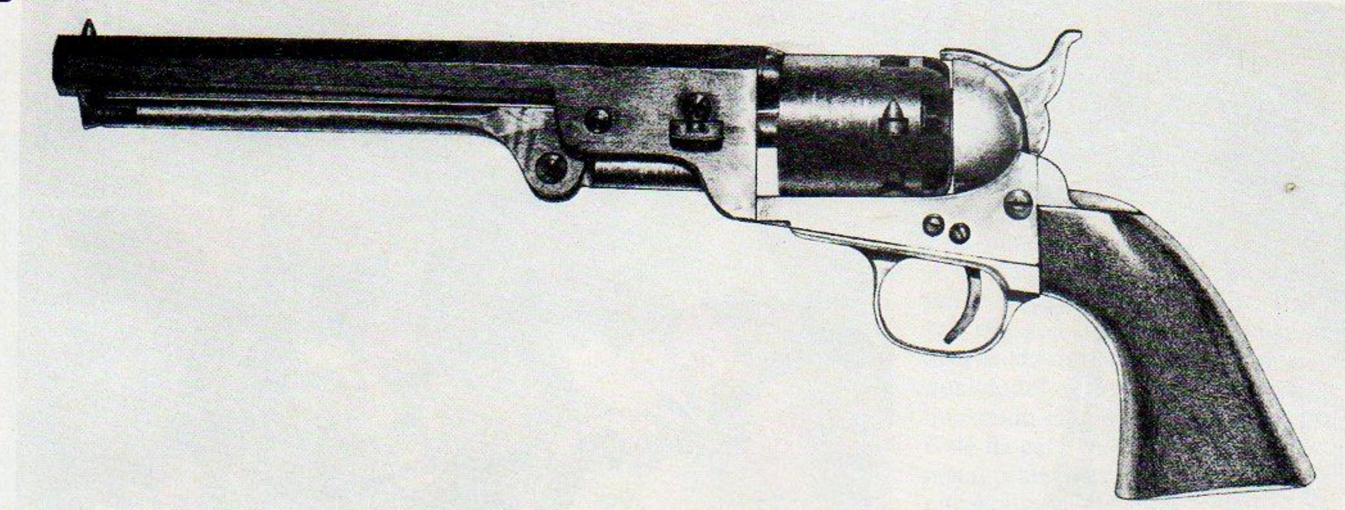


C



Desenhos de Norman Adams

D

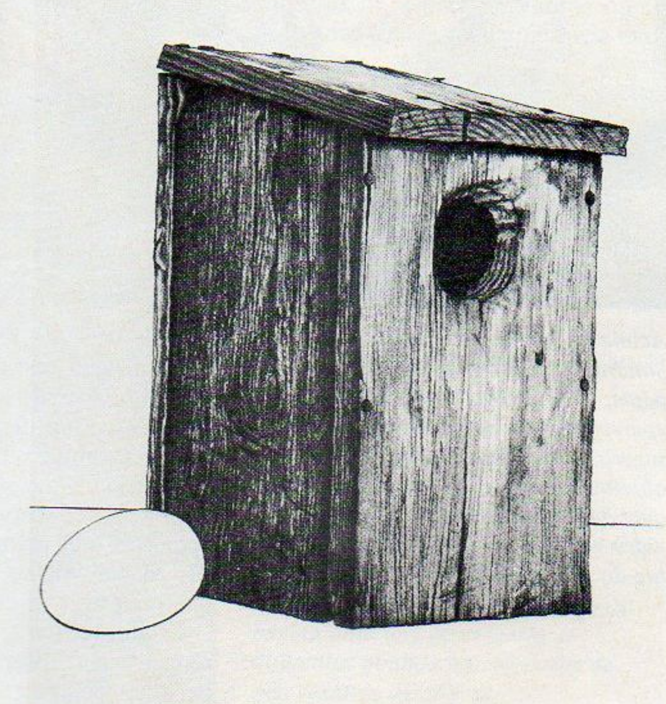


E

D. METAL POLIDO
Para reproduzir a textura dura e lisa do metal, acentue os contrastes tonais, criando divisões marcantes entre um tom e outro. Mantenha, em cada parte, uma coloração uniforme, sem prejudicar o efeito de textura lisa.

E. METAL ENFERRUJADO
Como praticamente não há nenhum reflexo de luz, os tons são mais uniformes e de baixa intensidade. Note que a superfície acidentada do metal é representada por um padrão irregular de tons médios e escuros.

F



F. MADEIRA
Como a madeira tende a não refletir muita luz, mantenha os tons de baixa intensidade e evite contrastes fortes entre as áreas claras e escuras, esfumando os sombreados suavemente. Para indicar a textura raiada e granulada, característica da madeira, trace linhas de comprimentos e espessuras variadas e faça manchas de tons escuros.

Todos os desenhos desta página são de Robert Zappalorti

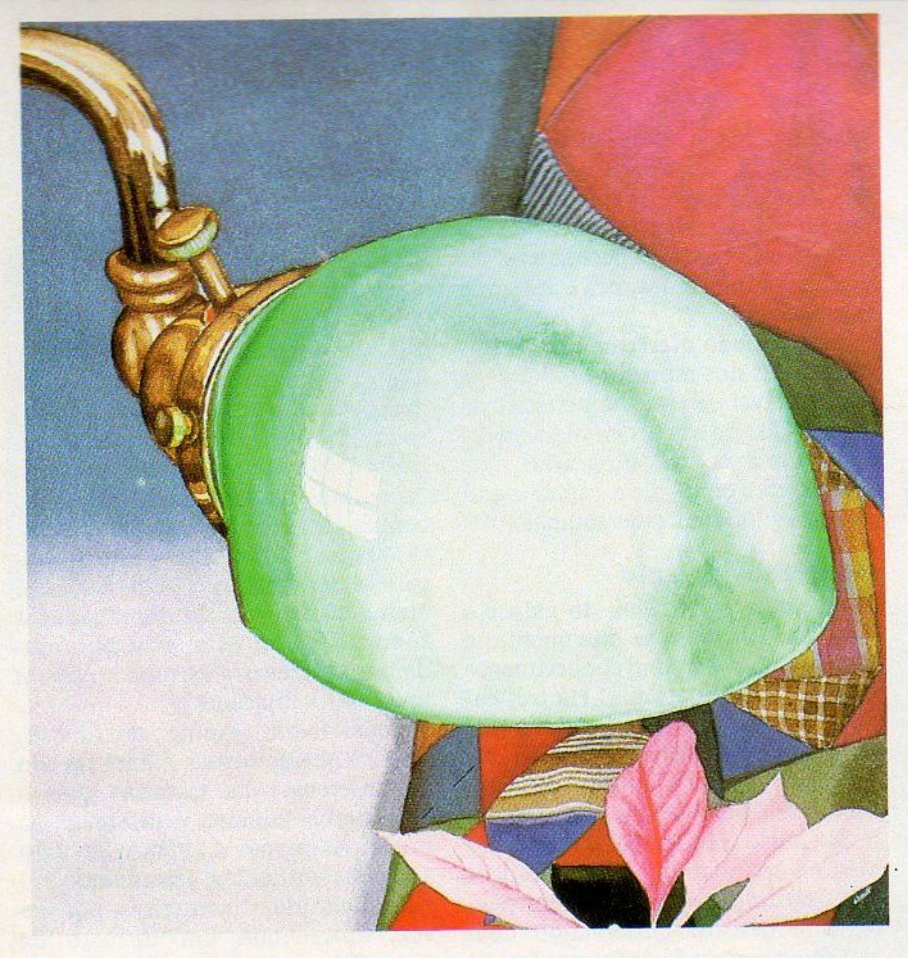


Acima: O projeto do jardim, *de Sondra Freckelton, aquarela sobre papel, 79 x 77 cm. Os detalhes aparecem à direita. Uma maneira de sugerir as diferentes texturas dos objetos é mostrar as variações de suas qualidades refletoras: a cúpula de vidro e o bule de café refletem mais a luz do que os tecidos.*

Um toque de sensibilidade

Ao indicar a textura de um objeto, você está criando a ilusão das características táteis deste objeto na vida real. Para muitos principiantes, esse conceito chega a ser desconcertante: por estarem acostumados a registrar apenas o que *vêem,* sugerir a sensação *tátil* de algum objeto equivale a ter que pintar o cheiro.

Qualquer que seja o material, porém, existem diferentes técnicas que permitem representar a textura. Em geral, a maior dificuldade está em escolher a mais apropriada para o objeto em questão. Uma sugestão útil é apalpar o objeto de olhos fechados. Pegue, por exemplo, um pedaço de pau. Assim que o tocar, você perceberá que ele está marcado por uma série de pequenas saliências e estrias — uma característica que poderá inspirá-lo, por exemplo, a utilizar traços ou linhas compridas. (Lembre-se de que, para destacar a textura, você talvez tenha que exagerá-la.)





Reflexo da luz

Uma forma interessante de caracterizar texturas diferentes (principalmente a de uma superfície lisa) consiste em focar sua capacidade variável de refletir a luz. Em geral, quanto mais lisa uma superfície, mais refletora ela é — a não ser que ela esteja suja ou desgastada, como a de um metal opaco ou enferrujado.

A maioria dos objetos que compõem a natureza morta da página anterior tem esse tipo de textura lisa, o que obrigou o artista a distingui-los através do destaque de suas diversas qualidades refletoras. Compare de que modo cada um deles reflete a luz:

Bule de café: A superfície lisa desse metal prateado reflete tão bem a luz que é possível detectar a cor dos objetos próximos nela refletidos.

Xícara de vidro: O vidro normalmente reflete a luz melhor que o metal. Aqui, porém, os reflexos apresentam-se interrompidos pelo desenho canelado da xícara.

Caneta de plástico: Toda a extensão superior da caneta mostra a luz que ela reflete.

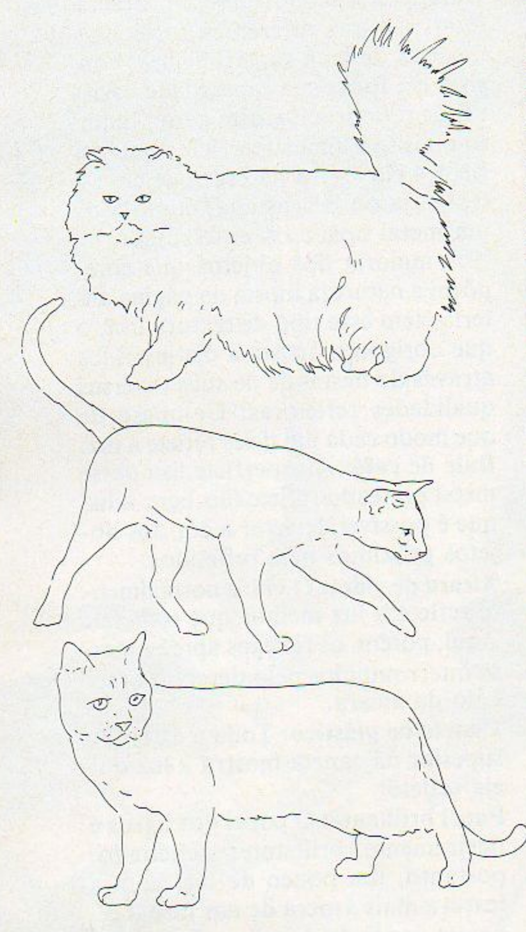
Papel brilhante: O papel dos livros é ligeiramente brilhante, refletindo, portanto, um pouco de luz; com a textura mais áspera de um jornal ou de um papel de desenho, por exemplo, não aconteceria isso.

Folhas das plantas: Mostram-se surpreendentemente brilhantes, sugerindo a lisura de sua superfície. Folhas cobertas de ásperas nervuras ou fibras finas teriam uma aparência mais opaca.

Tecido: Contrastando de maneira extraordinária com a maioria dos elementos dessa natureza-morta, os tecidos da toalha de mesa e do acolchoado refletem pouca luz. A capacidade que têm os tecidos de refletir em geral depende de sua textura; compare, por exemplo, o brilho da seda ou do raiom com a opacidade da lã ou de outro tecido de textura áspera.

À esquerda: Detalhes da pintura da página anterior, destacando as diferentes qualidades refletoras de suas texturas duras e lisas.

Desenho de gatos



Acima: Há três tipos de gatos, segundo o corpo: o persa, que é curto e entroncado (alto); o siamês, longo e esguio (centro); e o doméstico, de pêlo curto (embaixo).

Entre os animais domésticos, os gatos parecem ser o motivo predileto dos artistas, sobre os quais exercem um fascínio irresistível com seu comportamento bastante peculiar — ora alertas e brincalhões, ora esquivos e misteriosos.

Embora não ofereçam as mesmas facilidades dos modelos humanos, é aconselhável persistir na tentativa de registrá-los ao vivo, evitando recorrer à cópia fiel de fotografias, que nem sempre conseguem captar a graça e a agilidade desses animais.

Anatomia do gato

Para entender a forma do gato e a maneira pela qual se movimenta, é indispensável ter um conhecimento básico de sua anatomia. Há três categorias nas quais se enquadra a forma do corpo do felino: o siamês, que é longo e esguio (com uma pelagem brilhante e bem colada ao corpo); o persa, curto e entroncado (com pêlo longo e abundante); e o doméstico, de constituição mediana (com pêlo curto e denso). Observando com atenção a variedade de formas faciais e constitucionais encontradas nas diferentes raças de gato, você chegará à precisão necessária para desenhá-los e pintá-los.

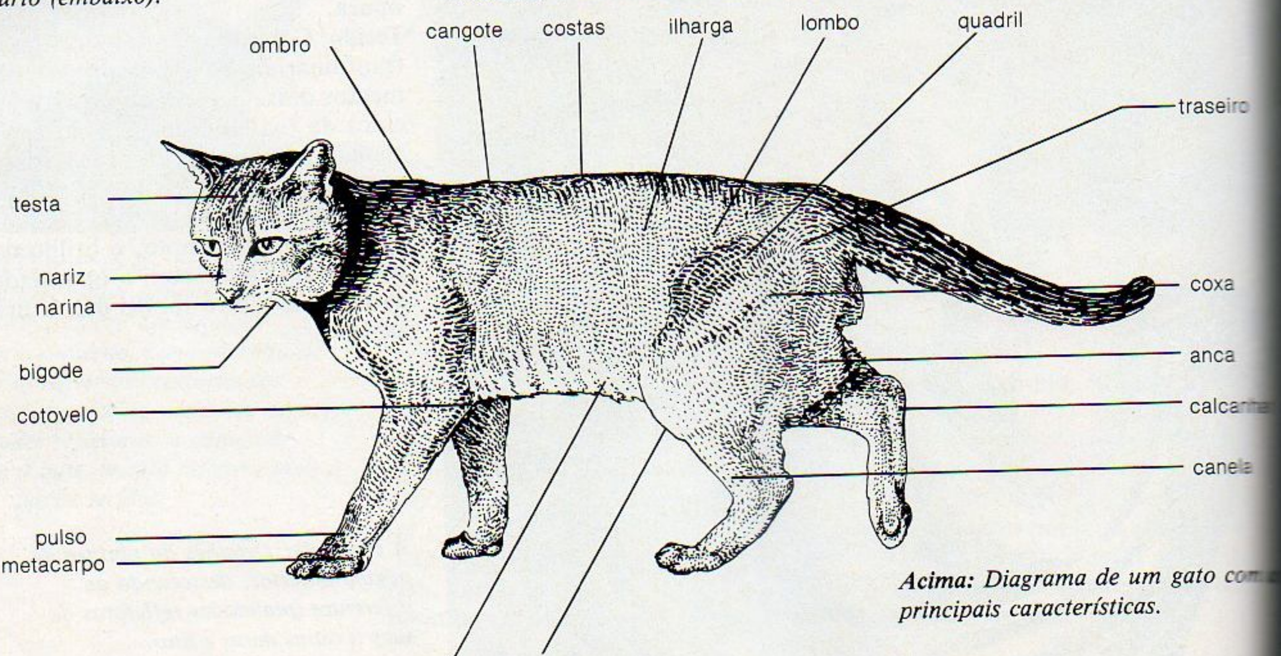
O diagrama (abaixo) ilustra as características-chave da anatomia do gato. Examinando o corpo de perfil, você terá uma idéia da constituição geral e das proporções relativas de suas características.

Cabeça: Basicamente com o formato de um coração, é pequena em relação ao resto do corpo. Em média, quatro cabeças dão o comprimento do corpo (sem incluir o rabo).

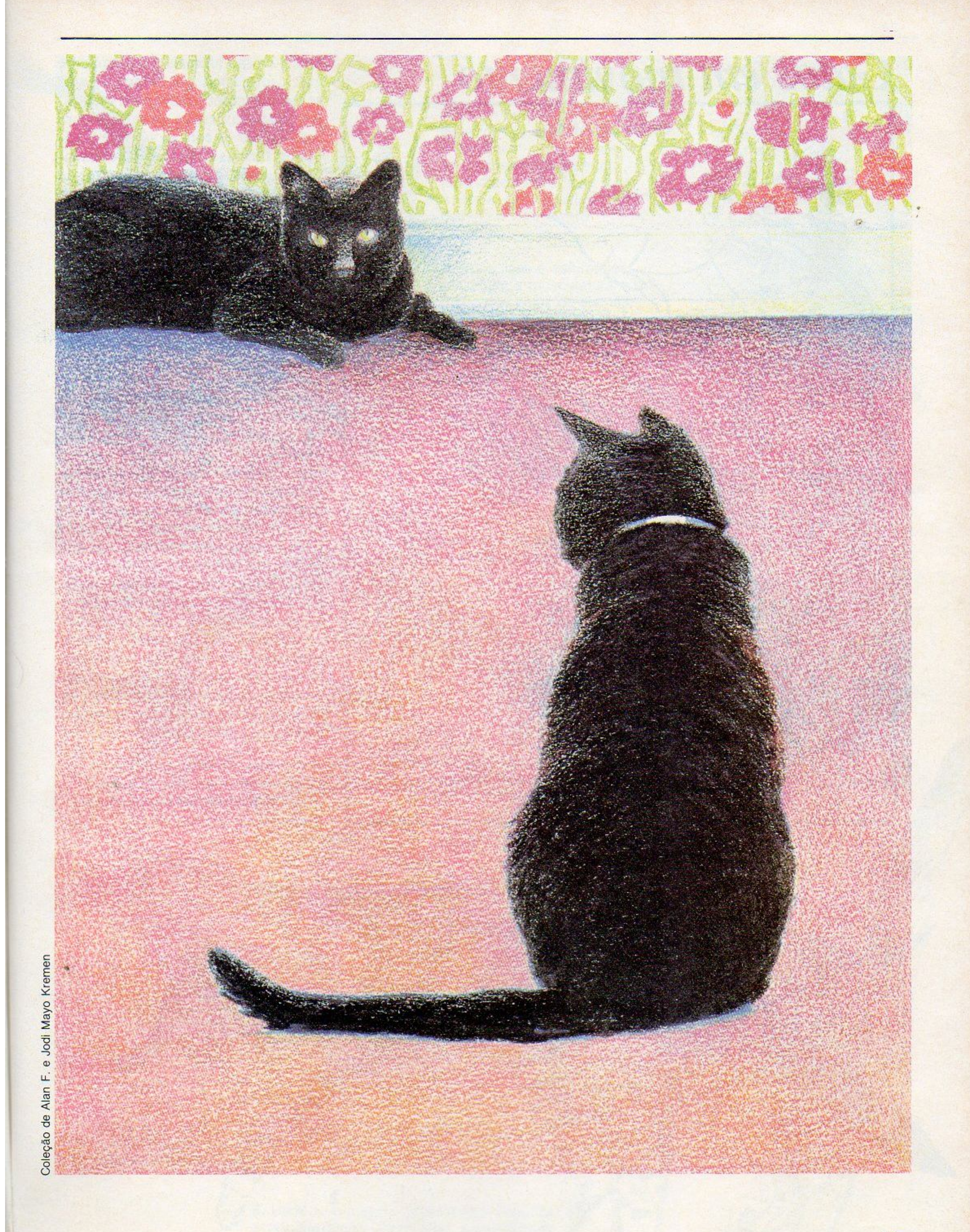
Corpo: Embora oculto pela pelagem, é possível aprender muito sobre a anatomia do gato apalpando-o e observando a evolução de seus movimentos. Note, por exemplo, como as omoplatas movimentam-se junto com as patas dianteiras, com uma rotação no alto das costas e não no peito. Ao desenhar ou pintar seu gato, atente para as áreas iluminadas e sombreadas do pêlo, pois elas ajudam a descrever a estrutura óssea e muscular subjacente.

Pernas: Num exame minucioso, nota-se que as pernas dianteiras são tão diferentes das traseiras quanto uma perna humana é diferente do braço. As pernas dianteiras do gato são retas e afiladas, terminando em patas delicadas; as traseiras, por sua vez, apresentam um formato de "pernil".

***À direita:** Irmãs n.° 3, de Bet Borgeson, lápis colorido, 16,8 x 22 cm. Uma fonte de luz acima da cabeça é capaz de captar variações de cor (marrons e azuis) no pêlo de um gato preto, o que contribui para descrever sua forma.*

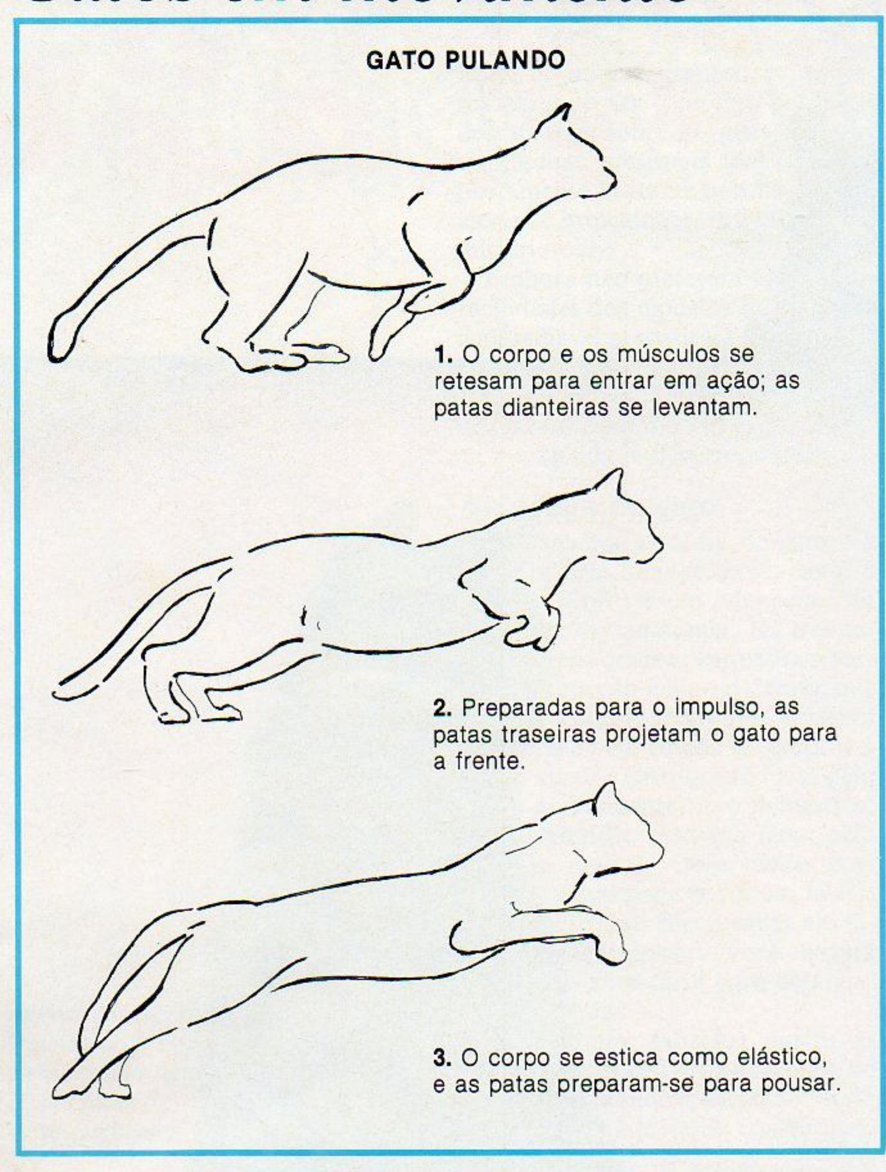


***Acima:** Diagrama de um gato com principais características.*



Coleção de Alan F. e Jodi Mayo Kremen

Gatos em movimento



GATO PULANDO

1. O corpo e os músculos se retesam para entrar em ação; as patas dianteiras se levantam.

2. Preparadas para o impulso, as patas traseiras projetam o gato para a frente.

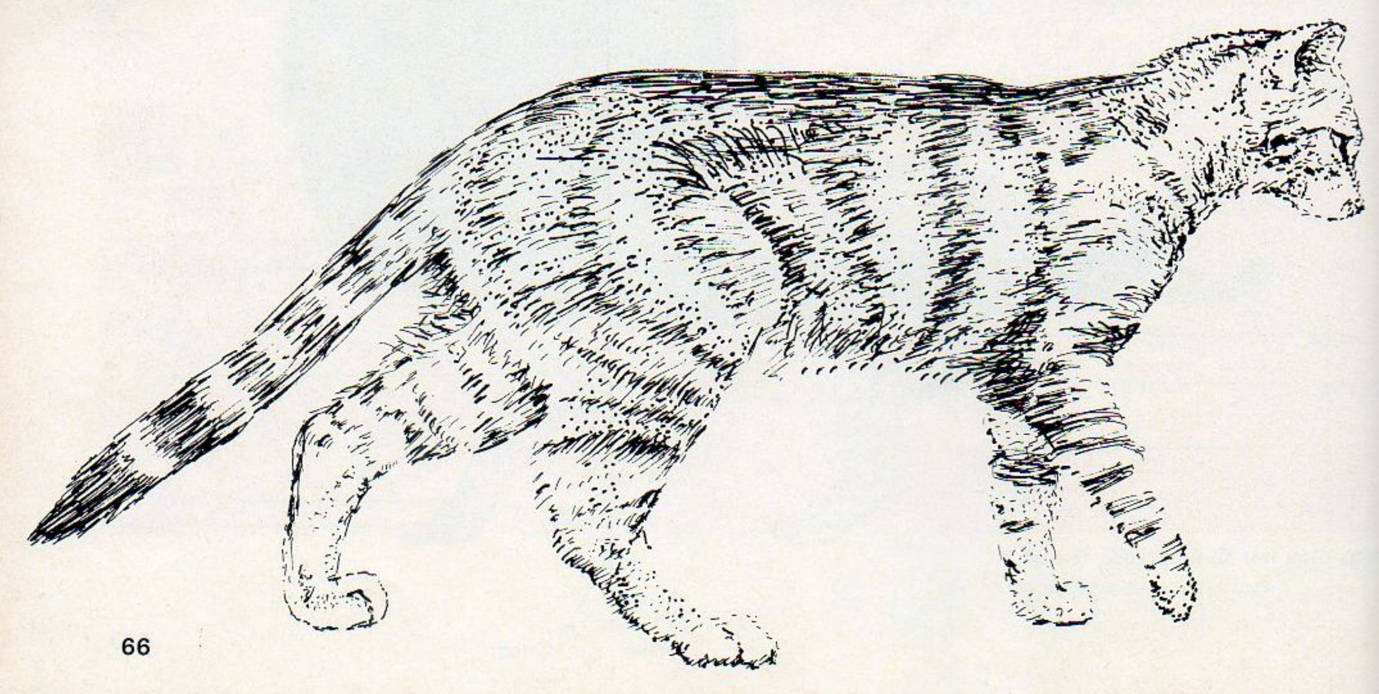
3. O corpo se estica como elástico, e as patas preparam-se para pousar.

Os gatos são animais extremamente graciosos e ágeis, e o modo com que se movimentam e sustentam o corpo tem grande interesse visual. Procure familiarizar-se com as várias e fascinantes formas do gato em movimento — uma excelente maneira de aprender a captar suas características essenciais.

Gatos em movimento: Observe atentamente os quatro momentos do andar de um gato: perna dianteira direita, perna traseira esquerda, perna dianteira esquerda, perna traseira direita. No desenho **(abaixo)** feito com caneta e tinta, Howard Cossman vale-se do clássico truque de desenhar uma pata dianteira levantada para acentuar a sensação de movimento. E para melhor representá-lo, ele deixa as linhas soltas e apenas esboçadas.

Gatos no pulo: Por serem caçadores naturais, muitos de seus movimentos respondem ao instinto de aproximar-se furtivamente da presa. Os desenhos **(à esquerda)** mostram, em três etapas, um gato pulando. Note como as formas do corpo alongam-se ao final do ciclo. Neste esboço simples, o artista se utiliza da ''linha sugerida'' — isto é, ele faz pequenas interrupções nas linhas do desenho. Essa técnica permite imprimir movimento ao desenho: os olhos do observador, ao saltarem os espaços, ligam as linhas, dando-lhes continuidade.

À esquerda: *Esboços simples dos movimentos de um gato pulando.* ***Abaixo:*** *As linhas esboçadas dão a impressão de movimento.*





Para conhecer os gatos — suas formas, textura de pêlo e manchas — esboce-os constantemente. Use um lápis macio para fazer tons e linhas, como nestes desenhos de Howard Cossman.

A. Tons lisos e esfumados ressaltam a musculatura e o brilho dos pêlos do siamês.

B. As linhas fortes e suaves deste desenho descrevem a maciez de um filhote de pêlo longo de cor creme.

C. Aqui as listras claras acompanham os contornos do corpo, descrevendo, assim, a forma do gato.

D. Os tons mais claros foram obtidos com um lápis duro; um lápis macio traçou as encantadoras marcas deste filhote.

E. Usou-se o mesmo método para desenhar este gato rajado. As marcas criam padrões que ajudam a descrever os contornos da forma do gato.

Retratos

☆ **A FORMA DOS FELINOS**
Os gatos têm uma coluna bastante flexível e uma forte estrutura muscular, o que explica a elasticidade de seus movimentos. Reproduza essa elasticidade em seus esboços, fazendo linhas fluidas e soltas. Desenhe com um material adequado, como um lápis macio, carvão ou pastel; convém, também, desenhar em papel comum, pois um de alta qualidade inicialmente poderá inibi-lo.

Dificilmente um artista escapa ao impulso de imortalizar seus animais de estimação através de um desenho ou de uma pintura — seja um retrato detalhado ou um simples esboço capaz de registrar a afetividade de um gesto.

Mais um vez coloca-se o problema do modelo, que o artista só consegue superar depois de um longo período de intensa observação, que lhe permitirá até mesmo prever os movimentos do animal.

De modo geral, por sua própria natureza, os gatos passam grande parte do tempo em estado de repouso, em sua poltrona preferida, por exemplo, ou no canto de um tapete onde bate o sol da manhã. O momento mais propício para registrá-lo é, de fato, quando ele está acomodado num desses lugares. Como as melhores poses, porém, ocorrem nos momentos mais inesperados, é conveniente ter à mão material de desenho ou pintura, para poder começar o trabalho assim que o gato se acomodar.

Mas, por serem naturalmente caprichosos, os gatos costumam abandonar imprevistamente a posição assumida, obrigando-o a deixar o trabalho interrompido.

Para compensar esses inconvenientes, a adoção de um dos dois métodos seguintes lhe possibilitará registrar o máximo de informações num curto espaço de tempo.

Efeito geral

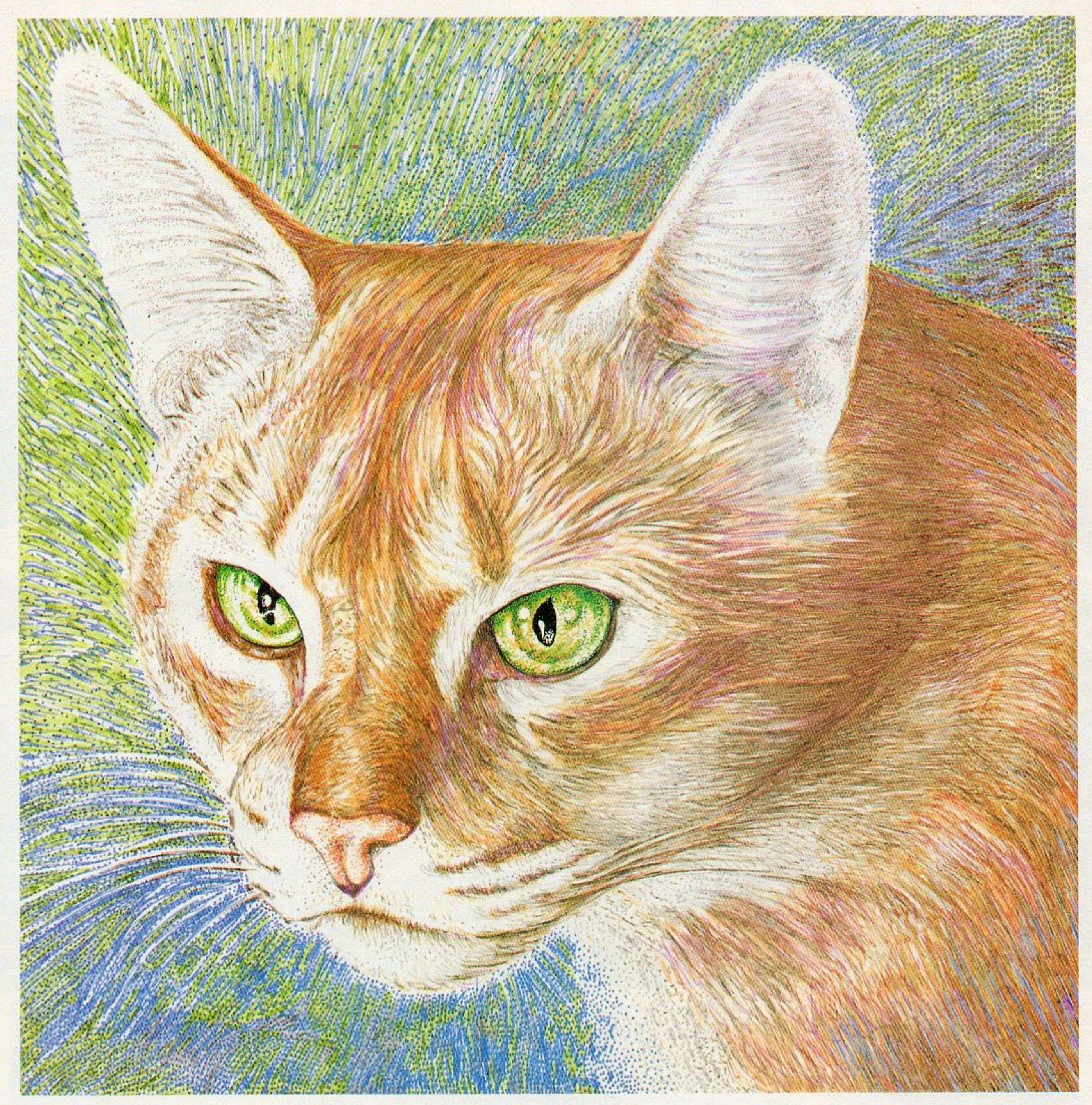
O primeiro método consiste em simplesmente anotar a forma geral do animal com um mínimo de traços, porém seguros e precisos, ignorando todos os detalhes supérfluos e captando as linhas principais. Use pastel, carvão, ou um pincel e tinta diluída, e module a densidade das linhas e os sombreados, variando a pressão do pincel ou do lápis. Se desejar, acrescente os detalhes posteriormente, usando canetas hidrográficas com ponta de feltro.

Detalhes em *close-up*

O segundo método consiste em fazer um minucioso estudo de uma área pequena, como, por exemplo, um olho ou uma pata. Vários estudos desse tipo lhe darão registros satisfatórios do animal, além de reforçarem seu conhecimento de anatomia.



FILHOTES
Os filhotes são ao mesmo tempo curiosos e receosos. Em geral seu corpo expressa essa atitude — como o filhote ao lado, que se arrisca a levar a cabeça e uma pata para a frente, enquanto recua o corpo. Para enfatizar essa dualidade, o artista Howard Cossman escolheu um ângulo em *close-up* que ressalta a expressão tímida, porém curiosa. Ele desenhou com canetas hidrográficas de ponta fina, explorando pontilhados e traços para indicar o pêlo e as manchas.



Olhos do gato

As características mais expressivas de um gato são os olhos. Esse animal parece comunicar satisfação (quando abre e fecha os olhos ao receber um afago ou uma palavra de elogio), alarme (arregalando os olhos quando se assusta por algum motivo) e agressividade (semicerrando os olhos quando se prepara para dar um bote).

Ao desenhar um olho de gato, procure fazer uma esfera colocada na órbita funda do crânio. A superfície é intensamente refletora, devendo, por isso, ser reproduzida de modo que as áreas brilhantes captem os reflexos de luz. Como as pupilas dilatam-se e contraem-se conforme a quantidade de luz que absorvem, isso explica por que a pupila aparece grande e escura ou, então, transforma-se em apenas um risco.

Note que a pupila dá a impressão de flutuar, principalmente quando vista de perfil. É importante saber também que, embora o olho seja esférico, ele pode parecer redondo, oval ou amendoado, dependendo da raça.

Acima: Howard Cossman usou caneta de desenho e tinta nanquim colorida neste belo retrato de um gato abissínio. O brilho esférico e transparente dos olhos foi obtido com níveis tonais de minúsculos pontos, com a projeção de uma sombra sob a pálpebra superior e reflexos brancos na superfície.

Paisagens de primavera e verão



CÉU DE PRIMAVERA
Observe o céu e procure maneiras de ressaltar a atmosfera de frescor e de mudança dessa estação, na sua pintura. Os artistas costumam recorrer ao "tradicional céu de primavera" — com nuvens fofas que deslizam, revelando trechos de pálido azul — para transmitir o espírito de mudança associado à estação.

A primavera e o verão são as estações do ano que propiciam paisagens com os mais variados matizes de verde — verdadeiros desafios ao artista que deseja registrá-los de maneira convincente. De fato, muitas vezes os trabalhos dos principiantes apresentam enormes montanhas com matas sem vida, pela simples razão de serem pintadas com um verde uniforme. Essa monotonia só poderá ser evitada através de uma atenta observação e de uma hábil mistura de cores.

Cores da primavera

Essa estação em geral oferece menos dificuldades ao artista do que o verão, pois com ela uma grande variedade de verdes torna-se claramente visível (observe, nesse sentido, a pintura de Foster Caddell, reproduzida acima). Todas as espécies de árvores — cada qual com sua cor característica — apresentam folhas verde-claro em diferentes períodos da estação. E essas folhas novas começam a escurecer de forma gradual. Assim, seja qual for o dia, você verá árvores ainda desfolhadas ao lado de algumas em que brotam delicadas folhas amarelas e outras com folhagem escura, por terem surgido em fase anterior.

***Acima:** Primavera, de Foster Caddell, óleo sobre tela, 61 x 76 cm. Na primavera, mesmo quando as folhas estão brotando, os galhos continuam aparentes.*

Ramos e flores

Numa paisagem primaveril, também existem outras cores, que quebram a predominância da massa de verde. Mesmo em árvores com folhas, se seus galhos ainda estiverem visíveis, percebem-se marrons e cinzas pardacentos formando um forte contraste com a delicada folhagem nova.

Olhando à sua volta, você poderá encontrar ainda diversas coníferas, cujas folhas verde-azuladas subsistiram durante todo o inverno; árvores que floriram antes mesmo que suas folhas brotassem, inspirando-o a usar rosas pálidos, vermelhos e cores próximas ao branco.

Outra fonte de recursos visuais é o chão: galhos mortos e folhas secas marrons constituem um perfeito contraponto, interrompido apenas pela visão ocasional de um verde.



Abaixo: Vista de Louveciennes, *de Camille Pissarro, óleo sobre tela, 52,7 x 81,8 cm. Siga o exemplo de Pissarro e introduza as flores para dar um toque delicado à sua paisagem de primavera.*

Cores de verão

Com a chegada do verão, porém, a maioria das árvores ganha uma cor verde-seiva muito viva, tornando a distinção entre as espécies menos evidente. Para aumentar as dificuldades do artista, nenhuma floração quebra a monotonia, o chão cobre-se de um verde viçoso e as folhagens densas escondem grande parte dos galhos. Entretanto, quando estiver pintando, você poderá quebrar essa aparente uniformidade, lançando mão de alguns recursos ''composicionais''

Abaixo: Tarde de verão, *de Foster Caddell, óleo sobre tela, 61 x 76 cm. Há sempre o risco de se transformar as paisagens de verão numa massa de verde-seiva. Para evitar isso, introduza casas, caminhos, ruas ou trechos de céu azul e branco à sua pintura.*

Luz e sombra

Num dia bom, o sol forte cria impressionantes contrastes entre luz e sombra. As áreas ficam ou banhadas em luz intensa, ou mergulhadas em sombras escuras. Isso inspira uma pintura com uma variada gama de cores: os verdes iluminados tendem a ser quentes, com toques de amarelo e vermelho; os verdes sombreados, frios, com toques de azul e violeta. E, para imprimir vitalidade à sua pintura, exagere essas cores.

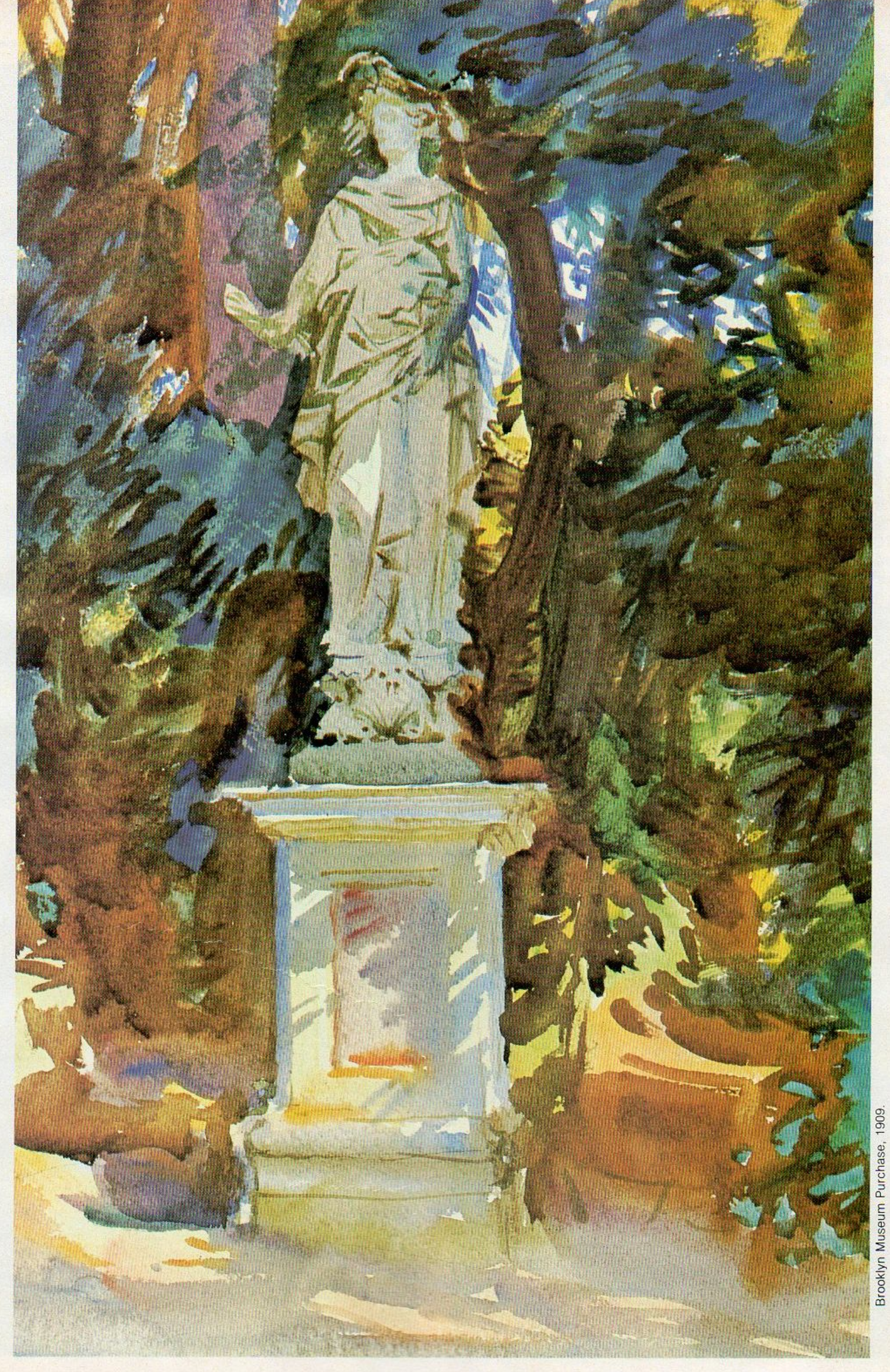
O uso da distância

A distância também contribui para introduzir uma surpreendente diferença nas cores da paisagem de verão. As árvores ou arbustos de um primeiro plano parecerão mais quentes que os localizados ao longe. Você terá, ainda, a liberdade de usar a ''licença artística'': se a maior parte da vegetação se encontrar no plano intermediário, jogue com os elementos, distribuindo-os de modo a dinamizar e equilibrar a composição. Por exemplo, pinte uma massa de folhagens com verdes-azulados pálidos para fazê-la parecer mais distante, ou aproxime uma outra e introduza vermelhos e amarelos quentes.

Lembre-se de que também é possível alterar espécies das árvores e plantas. Não as copie fielmente: invente um tronco maduro, marrom e contrastante, ou um envelhecido, seco e cinza, para variar o ritmo.

À direita: Boboli, *de John Singer Sargent, aquarela, 46 x 28,4 cm. Sargent apresenta uma visão menos convencional da folhagem de verão, inspirando-se em cores vistas sob luz forte e sombras intensas.*





Brooklyn Museum Purchase, 1909.

Composição com figuras

Uma composição sempre deve levar em consideração o projeto, do contrário dificilmente será eficaz. Embora os artistas principiantes se dediquem ao projeto de uma paisagem ou de uma natureza-morta, por exemplo, eles raramente se dão ao trabalho de refletir antes de estudarem a figura humana.

O primeiro problema que você deve resolver antes de começar a desenhar uma pessoa ou um grupo de pessoas refere-se à posição do desenho no espaço do papel. Em seguida, há outros aspectos relativos à composição que podem vir a oferecer alguma dificuldade: a definição da forma *total* da figura; a determinação do ponto focal; a maneira mais eficaz de obter o equilíbrio dos elementos; de que modo conduzir o olhar do observador para que ele perceba o quadro como um todo; e, finalmente, que recursos são capazes de dar vitalidade à composição.

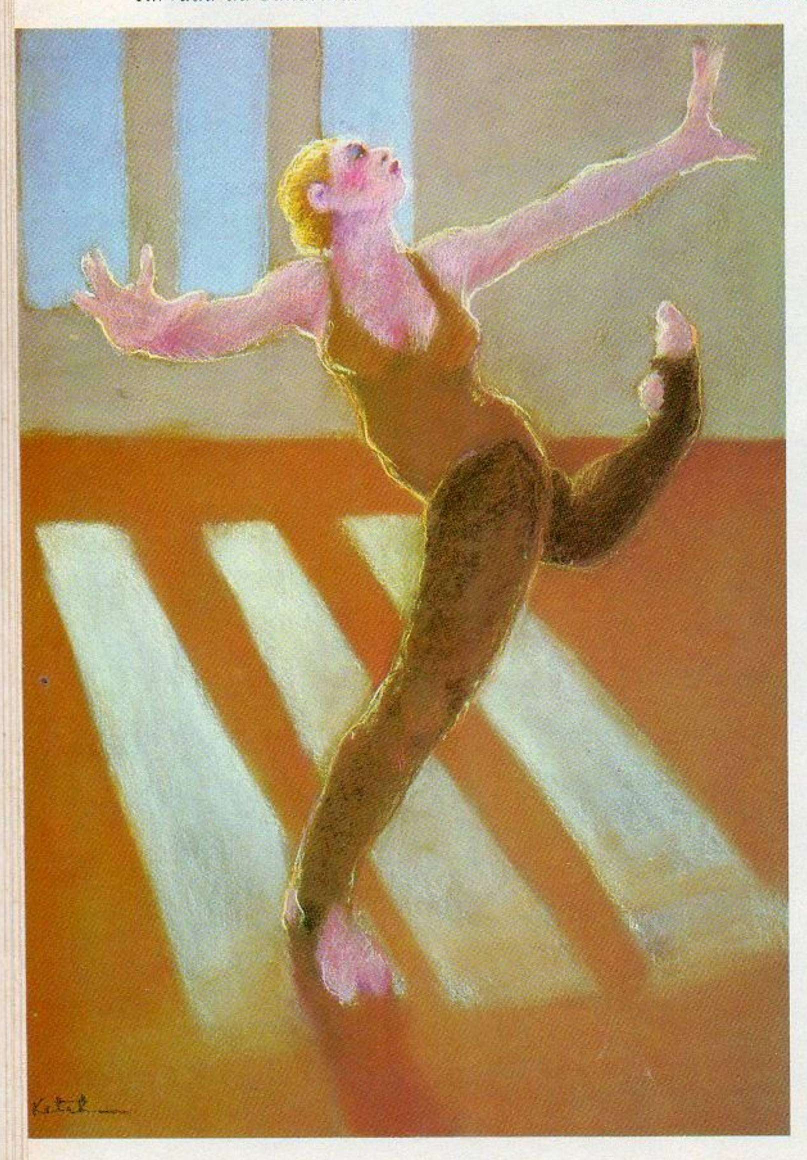
A forma das figuras

Comece pensando sobre a forma total do motivo e pergunte a si mesmo se ele é bastante forte para prender a atenção do observador.

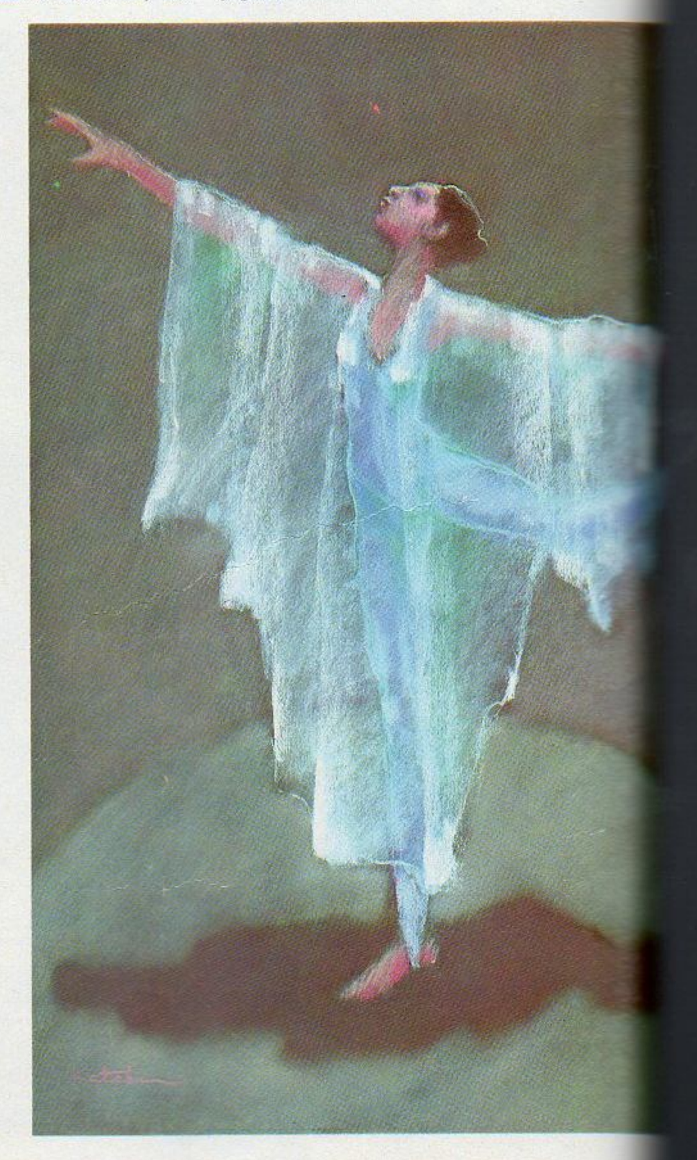
Se a pose escolhida lhe parecer razoável, mas sem nenhum dinamismo, pense em outros truques que possam torná-la mais viva. Por exemplo, uma linha de contorno mais sensível, ao invés de uma simples linha curva, ou, então, a utilização de trajes e acessórios.

Pontos focais

Toda boa composição tem um ponto focal poderoso, capaz de prender a atenção do observador. No desenho de uma figura humana, o rosto é naturalmente preferido, mas existem outras alternativas também funcionais. Através de dramáticos contrastes de tom, de cor ou da linha, por exemplo, você pode salientar qualquer parte de uma figura ou do fundo.

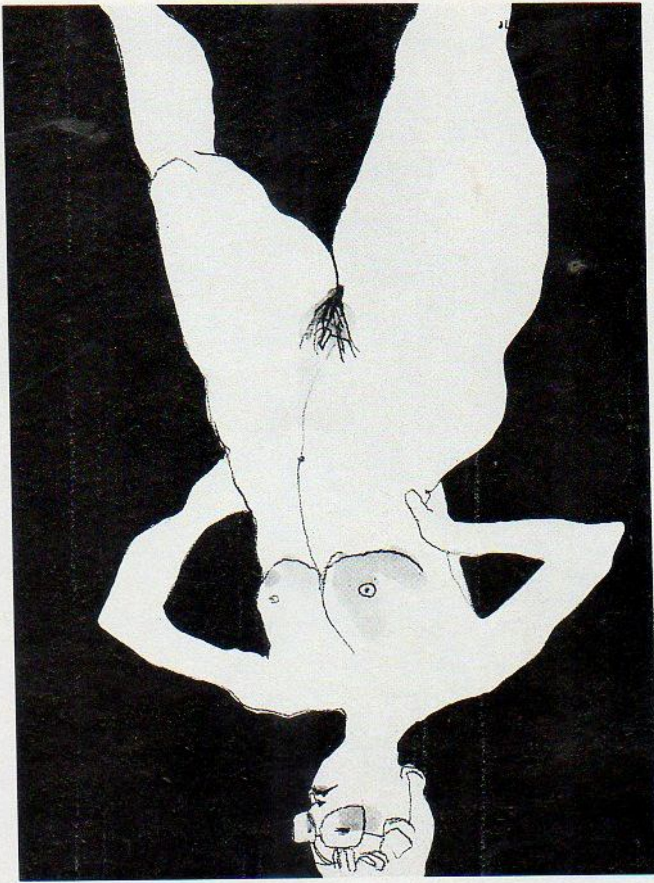


Abaixo: Luz da janela, *de Carole Katchen, pastel sobre papel, 99,1 x 69,9 cm. Reforce os gestos do seu modelo com formas no fundo. Aqui, a artista recorreu às figuras geométricas das janelas e aos padrões de luz para criar contraste com a pose curvada da bailarina.*



Abaixo: Dançarina na ribalta, *de Carole Katchen, pastel sobre papel, 99,1 x 69,9 cm. As roupas alteram dramaticamente a forma total de uma figura humana.*







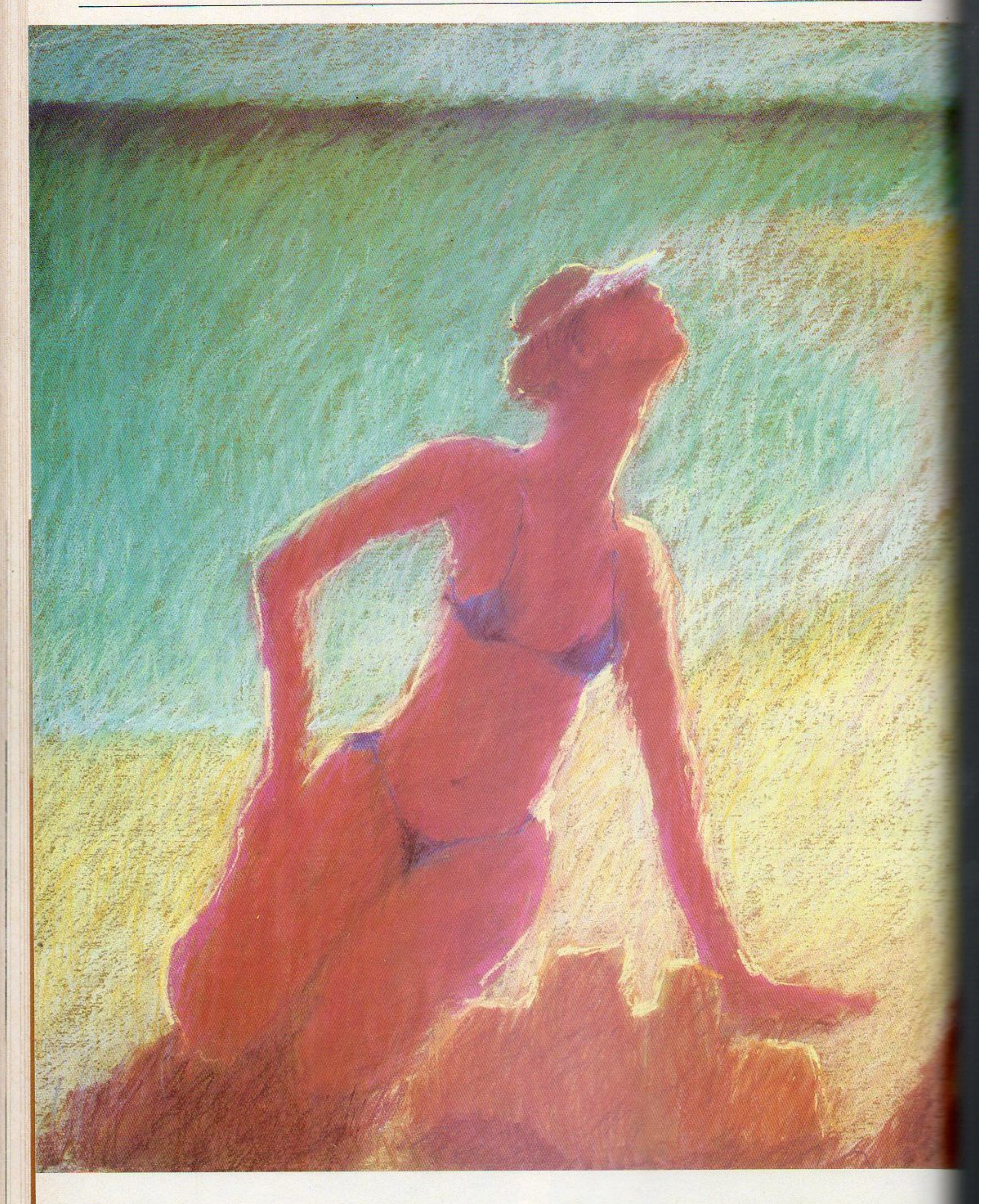
Acima e à esquerda: Nudista, *de Carole Katchen, tinta nanquim e aquarela sobre papel, 38,1 x 27,9 cm. Numa composição, as formas básicas do fundo, bem como as do modelo, devem ser interessantes e equilibradas, formando um conjunto harmônico.*

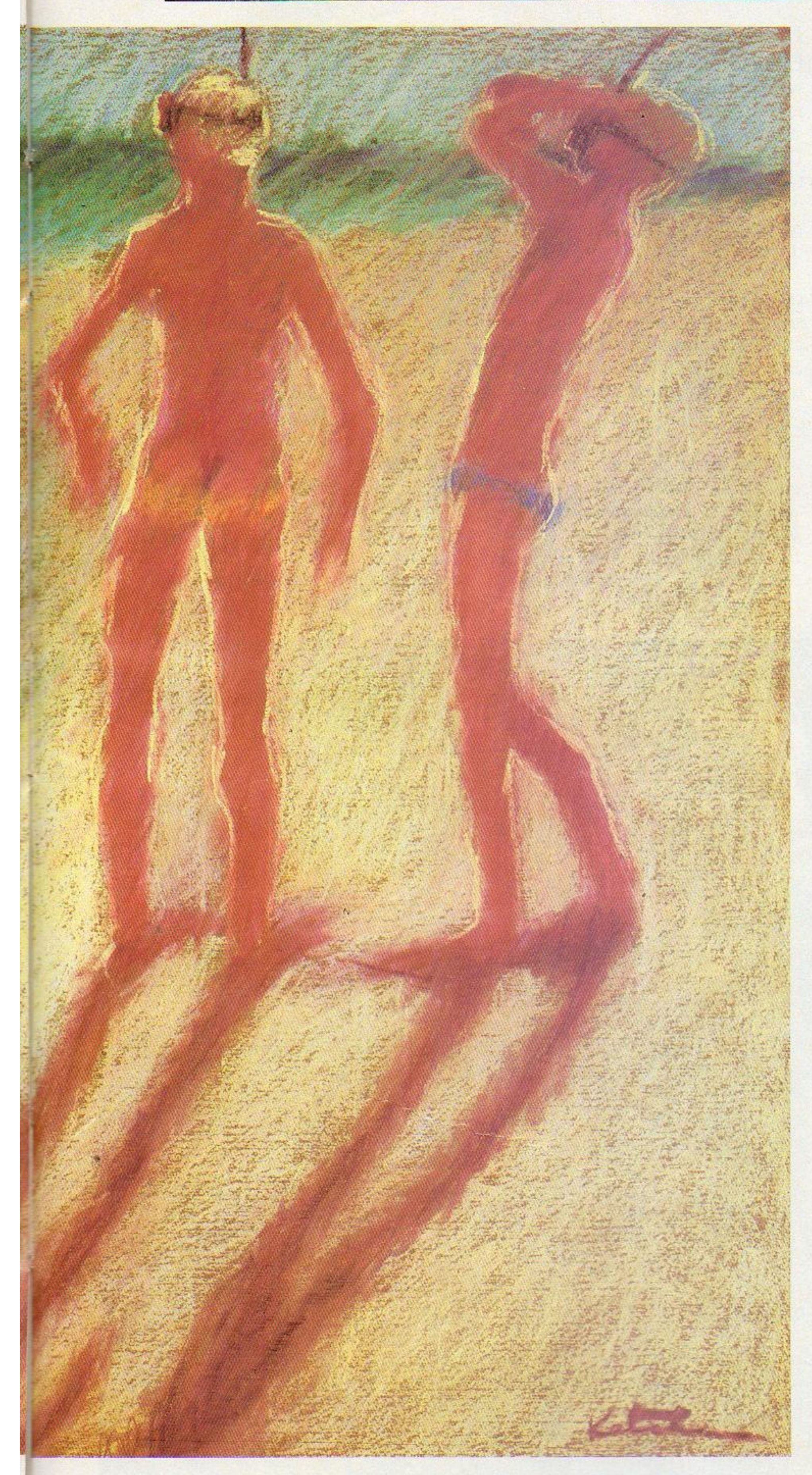
Espaço negativo

Numa boa composição, a forma do fundo (o espaço negativo) deve receber a mesma atenção que a forma do motivo. Se o contorno do motivo for sugestivo, a forma do espaço negativo tem mais chance de ser interessante. Mas isso nem sempre acontece; portanto, é aconselhável observar uma área de cada vez, e tratar o espaço negativo como uma forma em si.

Nos desenhos mais simples de pessoas, o modelo ou flutua no espaço negativo ou descansa apoiado num dos lados do papel. Esse tipo de desenho, porém, não é particularmente interessante. É possível conseguir um resultado bem mais satisfatório dividindo o espaço negativo em várias formas: note como nestes três desenhos o espaço negativo assegura um padrão abstrato impressionante, mesmo quando visto de cabeça para baixo.

Uma outra alternativa é dividir o fundo e introduzir mais de uma figura na composição. Experimente trabalhar com um grupo de figuras simples: complete o fundo com uma cor preta, plana e densa, e movimente as figuras para verificar de que modo sua posição interfere no espaço negativo.





Equilibre o corpo e o fundo

É fundamental manter o equilíbrio certo. Uma composição desequilibrada desperta no observador a mesma perturbação que um corpo fora de equilíbrio. Não se trata apenas de garantir a estabilidade de seu modelo: ele pode estar firme sobre as duas pernas, mas se ficar indevidamente espremido num canto do papel ou da tela transmitirá uma sensação visual perturbadora.

Para ajudar a planejar o equilíbrio da composição, estude o modelo com os olhos semicerrados. Observando a *Dançarina na ribalta* (na página 74) sob esse ponto de vista, por exemplo, você verificará que a forma triangular da figura está equilibrada por três pequenos triângulos que formam o fundo. Note também em *Club Med,* à esquerda, que o artista obteve o equilíbrio da grande figura da esquerda contrapondo-a às duas menores da direita.

Pode-se concluir, então, que os elementos mais importantes de uma composição são o movimento, a harmonia e a tensão.

Movimento

O movimento se refere à maneira pela qual o olhar do observador ''passeia'' pela obra. O desenho ou a pintura de uma figura humana tem um ponto focal forte — os olhos, por exemplo —, mas nenhum outro elemento de interesse pode ser demasiado estático, pois do contrário o observador não será orientado para as outras partes do trabalho. Mas a posição das mãos, braços, pernas e cabeça, em geral ajuda a dirigir o olhar.

Outra linha-guia eficaz refere-se à direção para a qual o modelo olha. Em *Club Med,* por exemplo, a moça da esquerda atrai a atenção por ser a maior figura, representada por uma massa cujo tom é o mais escuro de todo o desenho. Mas como seu olhar se dirige para as outras figuras, é para elas que o artista conduz o olhar do observador. Outros elementos também contribuem para esse dinamismo geral: as linhas diagonais, que formam a figura da moça e as sombras, e a linha da praia apenas sugerida. No alto, à direita, o observador acompanha a direção para a qual os homens estão olhando — a linha escura do horizonte —, de maneira que, no final, a curiosidade do observador acaba levando à percepção da obra como um todo.

À esquerda: Club Med, *de Carole Katchen, pastel sobre papel, 69,9 x 99,1 cm.*
As figuras foram colocadas de modo a conduzir o olhar do observador para o todo.

FIGURAS GEOMÉTRICAS

Em geral, a massa de uma forma humana sugere uma forma geométrica. *Rose* (abaixo), por exemplo, lembra um triângulo — figura comum nas representações de pessoas sentadas, por ter em si o sentido de equilíbrio. As pessoas em pé têm, em geral, a forma de "Z" ou "S": cada parte do corpo toma direção oposta, formando um contrapeso. Para facilitar o trabalho de composição, procure localizar essas formas nos seus modelos.

Harmonia

Existem duas maneiras de se obter harmonia num desenho de figura humana: pode-se repetir um elemento simples ou, então, complementá-lo. Degas (à direita) utilizou os dois métodos: repetiu a forma em ziguezague do cotovelo da moça ao fundo e complementou seu gesto movimentando o rosto da parceira na direção oposta.

Experimente diversas maneiras de conseguir esse efeito nas suas composições. Repita, por exemplo, a forma curva das costas numa perna ou faça a cabeça do modelo voltada numa direção diferente da do corpo.

Abaixo: Rose, *de Carole Katchen, pastel sobre papel, 48,2 x 63,5 cm. Katchen deu vitalidade a esta pintura alterando um pouco a pose triangular básica do modelo: situou a cabeça fora do centro e fez um triângulo assimétrico.*

À direita: Duas dançarinas, *de Ed... Degas, pastel, 58 x 46 cm. Aqui, u... forte senso de harmonia se deve à repetição de algumas formas e lin... à complementação de outras.*

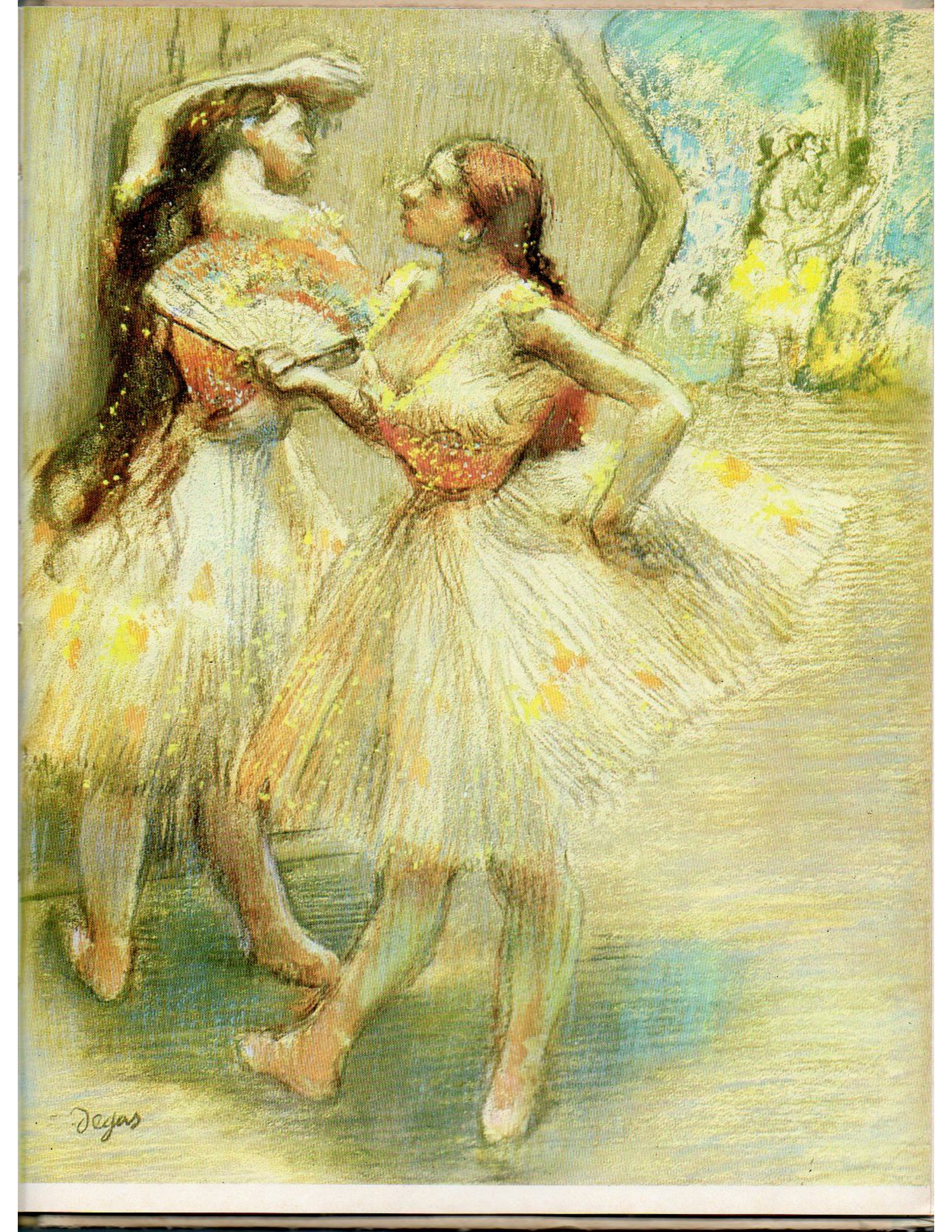
Tensão

Procure introduzir um elemento d... surpresa na composição, sem pert... bar o equilíbrio geral.

Observe *Rose* (abaixo). A fig... forma um triângulo, tendo sua ba... na parte inferior do retângulo em q... se insere a imagem. Mas a cabeça — um pouco deslocada em relação a... centro e inclinada para a esquerda — impede que o canto esquerdo do de... senho fique monótono.

Depois de alcançar a harmonia d... composição, introduza o inespera...: torça o tronco, mude a direção d... olhar do modelo ou dos braços — apenas um pequeno detalhe que fa... o observador olhar com atenção.




Degas

Como emoldurar um motivo

A utilização de elementos pictóricos que funcionem como uma moldura dentro do quadro — uma janela, um portal, um arco, por exemplo — cria, por si só, um forte ponto de interesse. É também uma maneira eficaz de controlar outros elementos que eventualmente destoem da composição global da pintura. Por chamarem imediatamente a atenção do observador, essas molduras servem para reforçar pontos focais, ou para destacar algum elemento narrativo à parte, que do contrário poderia passar despercebido. Além disso, evitam que o olhar do observador saia para fora do quadro e criam maior ilusão de profundidade. E, usadas criativamente, chegam a conferir uma atmosfera de mistério à pintura.

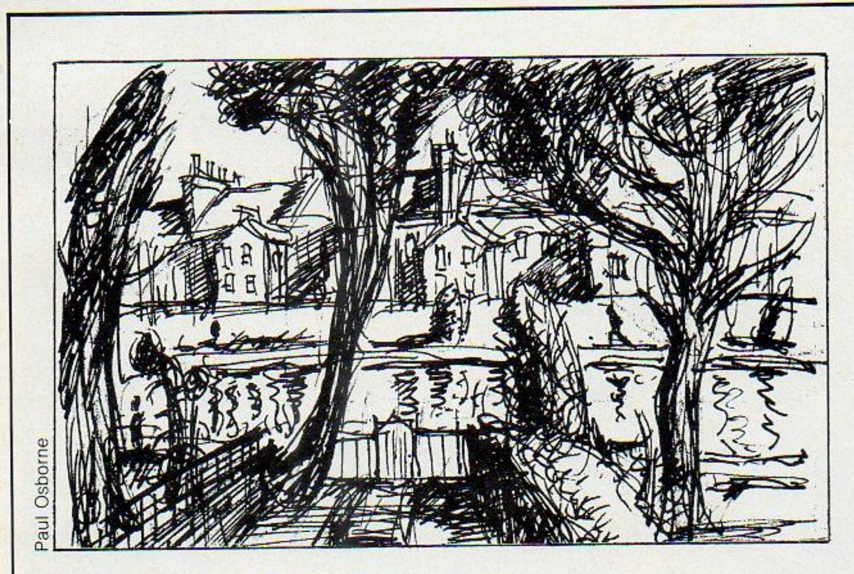
Como emoldurar

Certos objetos são ideais para enquadrar determinados motivos: portais para pessoas, janelas para buquês de flores, paredes escuras de um beco para uma paisagem urbana, galhos de árvores para paisagens rurais. Esses objetos, entre outros, ao emoldurarem o motivo, isolam-no do resto da pintura, ajudando a eliminar detalhes dispensáveis e atraindo, dessa maneira, a atenção para a parte mais importante do quadro.

Além disso, a forma, a cor, o tom e a textura dessas molduras fazem com que o motivo se destaque, atingindo o observador com grande impacto. Por exemplo, você pode reforçar a atmosfera romântica do retrato de uma jovem que olha a paisagem através da janela, emoldurando-a com uma delicada cortina de rendas. Assim, é preciso estudar cuidadosamente como juntar os dois e decidir se você quer que a moldura complemente o motivo — dando ao observador mais informações sobre a narrativa da obra — ou se deseja estabelecer uma relação viva entre a moldura e o motivo. Uma possibilidade é contrastar os tons (emoldurando uma cena banhada pelo sol com uma passagem em arco escura) ou, então, contrastar cores quentes com frias, ou formas redondas com quadradas.

Outras molduras

Uma moldura menos evidente — menor e mais discreta do que aquela em torno do ponto focal — é útil para valorizar uma narrativa secundária. Imagine uma paisagem em que a moldura principal seja uma árvore. Em seus ramos frondosos, uma abertura pode, por exemplo, revelar nuvens de formas estranhas, que dêem à obra um interesse imprevisto.


Paul Osborne

A VERSATILIDADE DE UMA ÁRVORE
Árvores constituem excelentes molduras. A variedade de formas de seus galhos possibilita estabelecer contrastes com o motivo enquadrado. Aqui, os galhos se curvam como finas lâminas de metal, contrastando com as cumeeiras das casas.


Coleção de Kenneth C. Slater

Acima: Susannah, *de Jane Corsellis, óleo, 114 x 127 cm. Note os diversos usos do enquadramento com moldura: o espelho conduz o olhar ao ponto*



focal, a janela cria sensação de profundidade. Um estranho, na porta refletida, dá à pintura uma atmosfera de mistério.



Acima: *Note como o artista Rober*
Weaver desenhou uma moldura simples em torno das figuras para evitar que o olhar do observador sa do desenho.

COMECE POR DENTRO
Ao desenhar ou pintar, trabalhe sempre de dentro para fora. Principalmente quando houver um enquadramento de moldura. A parte importante da composição ficará enquadrada, pois é seu ponto focal. Assim, só considere o tamanho e a forma da moldura depois de trabalhar o motivo, do contrário este ficará prejudicado.

MOLDURAS SIMPLES
De maneira geral, convém utilizar molduras simples. Se detalhada em excesso, ela desviará a atenção do motivo. Cores e tons simples, assim como formas previsíveis, são, portanto, a melhor opção.

Uma barreira

Freqüentemente, mesmo em fase de acabamento, uma pintura pode apresentar falta de coesão: a composição resultou agradável e capaz de conduzir o olhar do observador através de diversos pontos, mas determina, por outro lado, um afastamento do tema central e, assim, uma diminuição do interesse visual.

Para evitar isso, é necessário criar uma barreira visual que faça com que o olhar do observador volte, naturalmente, à trajetória inicial. Coloque parte de uma moldura — por exemplo, uma parede lateral ou um tronco de árvore — no lugar da composição em que se verifica essa falha.

A ilusão de profundidade

Numa cena de espaço amplo — um interior dominado por uma parede nua, por exemplo —, a coloração de uma janela ou um batente de porta servirá para criar uma forte sensação de profundidade, pois permite a visualização de um mundo menos detalhado, atrás desse interior.

Espelhos também servem a essa finalidade, pois, ao levarem o artista a produzir a ilusão de profundidade entre o reflexo e o objeto refletido, levam o observador a entrar n pintura.

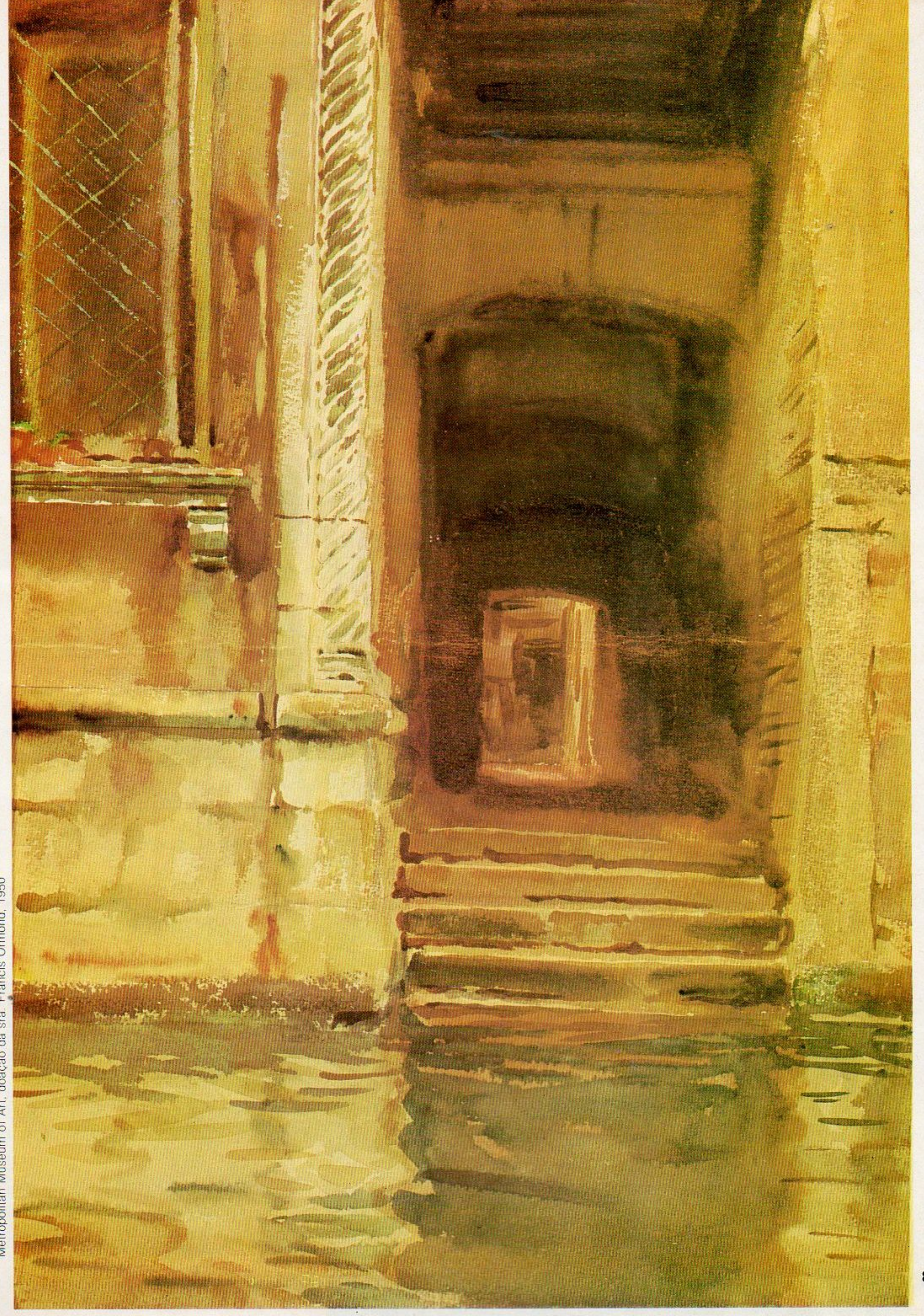
O pintor Sargent valeu-se desses re cursos de enquadramento para tra mitir profundidade de uma man diferente. Colocando três batentes porta, um atrás do outro, ele cri a ilusão de um corredor que cond para além do ponto de partida visu

Atmosfera de mistério

Note como a série de molduras pintura de Sargent dá origem a atmosfera de mistério: o observ é levado até o fundo do corredor, de então é entregue a si mesmo refletir sobre o que poderia ha atrás da última parede.

Um elemento intrigante como se sempre desperta a curiosidade observador, fazendo com que ele flita sobre a obra. Assim como bom livro ou filme, quanto mais quadro fizer o observador refl mais interessante ele será.

À direita: Portal veneziano, *de John Singer Sargent, aquarela, 54 x 37,1 cm. O recurso da moldura conduz o observador sutilmente pelo corredor.*



Metropolitan Museum of Art, doação da sra. Francis Ormond, 1950

Abordagem criativa de paisagens

Depois de algum tempo de prática, todo artista corre o risco de cair numa rotina de trabalho. Você, por exemplo, talvez sinta que suas pinturas de paisagens são um tanto "sem graça", "previsíveis", "de estilo convencional", embora reconheça que são tecnicamente bem-sucedidas.

Quando vê algo, aquilo que lhe causa uma forte impressão desde o início é, sem dúvida, importante, mas lembre-se de que o artista deve enxergar além do óbvio e do meramente pitoresco. Ele deve procurar formas, padrões e texturas fascinantes, que se encontram na natureza.

Este capítulo apresenta algumas sugestões para você abordar a pintura de paisagens com um espírito criativo, e não apenas descritivo.

Perto da natureza

Quando o motivo é uma paisagem, a tendência natural do artista é olhar para a frente, em redor e, então, escolher a vista panorâmica, geral. Para quebrar esse automatismo, experimente focalizar a natureza mais de perto, em close-up. Reduza seu ponto de vista a uma distância de, digamos, uns 7 m. Procure fragmentos de objetos e fique atento às possibilidades que eles oferecem.

A pintura na página ao lado, de Cara Stirn, foi inspirada por uma fotografia (abaixo) fora do comum da superfície de um ribeirão em um bosque. Recusando o ponto de vista costumeiro, a artista preferiu a visão que se teria do alto de uma ponte. Realizando um dinâmico estudo da cor, luz, atmosfera e textura, ela criou a pintura derramando tinta sobre papel e controlando-a de modo a obter padrões espiralados.

Ver padrões de desenho

A idéia de observar em close-up também pode ser estendida para os objetos cotidianos. É preciso concentrar-se um pouco para evitar as coisas óbvias, mas, visto de perto, um objeto comum assume uma dimensão inteiramente diferente, nova. Uma bicicleta ou qualquer outro mecanismo, por exemplo, constitui um bom ponto de partida para esse tratamento, pois não faltam figuras geométricas que admitem ser trabalhadas de maneira abstrata.

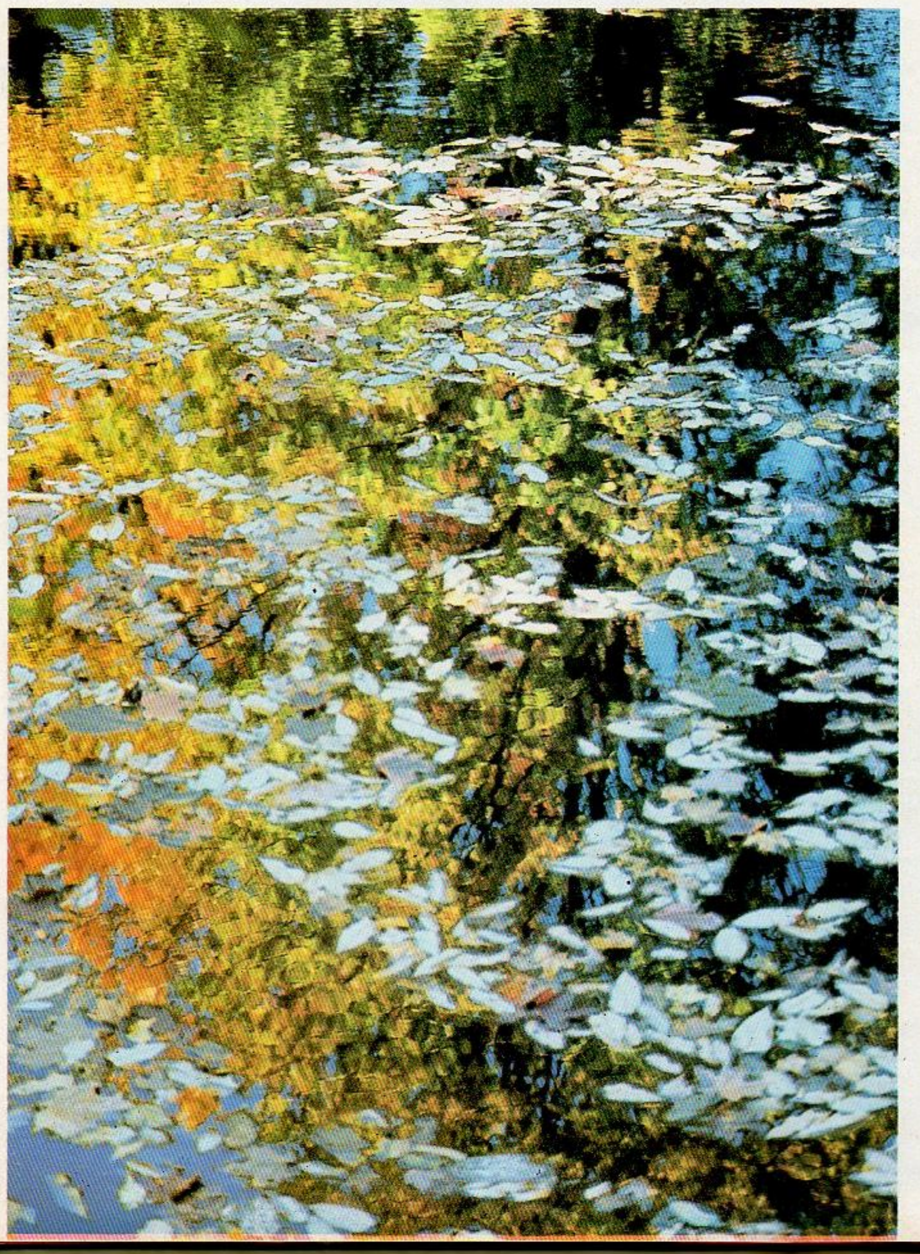
Em *Armadilhas para lagostas* (página 86, no alto), o artista Hans Moller rejeitou o vasto panorama do mar, a fim de explorar os padrões geométricos dos cestos de apanhar lagostas, jogados ao lado do cais.

Desenho com sombras

O pintor comum vê as sombras de uma maneira também comum: como um meio de definir e modelar formas, ou projetar o efeito da luz nas paisagens. O pintor inventivo vê as sombras como elas são, mas também as usa como elementos de desenho.

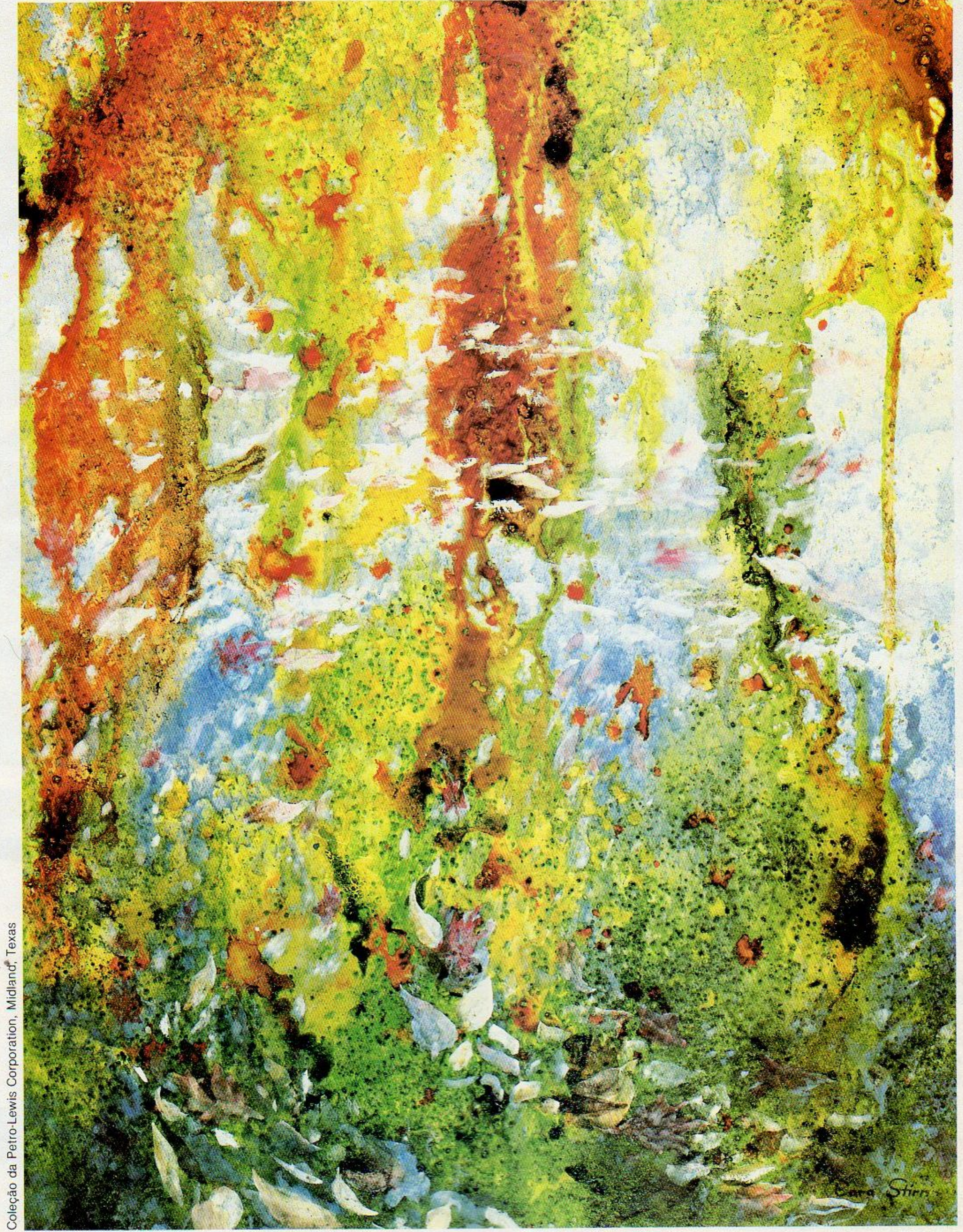
Procure motivos que propiciem fortes contrastes de claro e escuro, como ancoradouros, terrenos de fazendas, becos, pontes e assim por diante. Não se detenha muito para pensar sobre a natureza real de seu motivo. Em vez disso, trabalhe-o no sentido de desenvolver contrastes dinâmicos de luz e sombra.

O artista Walter Garver vê seu meio ambiente natural como uma rica fonte de padrões e formas. Na sua pintura *Viadutos* (página 86, embaixo), as sombras atravessam o primeiro plano, a rua e os muros, dividindo a superfície do quadro.



À esquerda: Folhas de outono flutuantes (Reflexos em um ribeirão de Vermont, 1978). *Foto: H. Stirn.*

Página ao lado: Viagem, *de Cara Stirn, tinta sobre prancha Morilla, 71 x 53 cm. Interpretação lírica de folhas flutuando num ribeirão, baseada na fotografia à esquerda.*



Coleção da Petro-Lewis Corporation, Midland, Texas

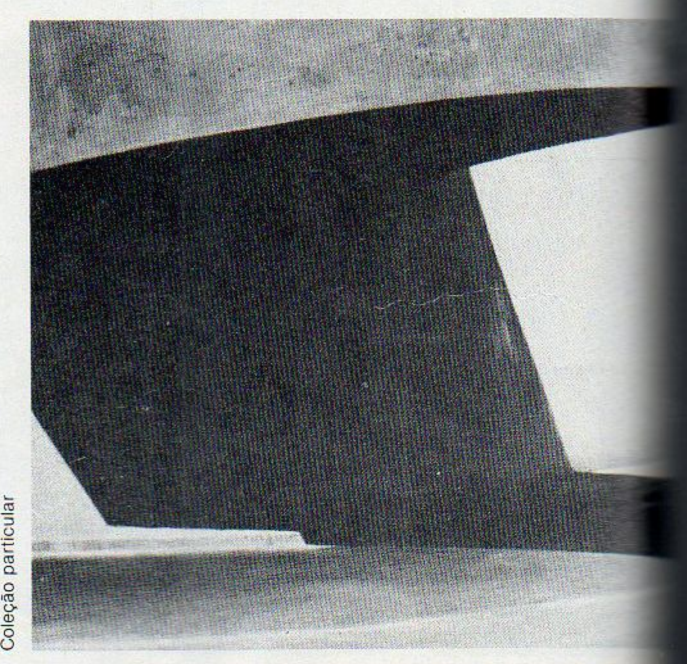
Cortesia de Midtown Galleries, Nova Iorque

Invenção de cores

Ao traduzir para a pintura seus sentimentos em relação à natureza, seu maior aliado é, sem dúvida, a cor. No começo deste século, os pintores *fauve,* especialmente Henri Matisse e André Derain, recorriam a arrojadas combinações de cores. Derain costumava dizer que os artistas de sua geração usavam as cores como se fossem ''bastões de dinamite''.

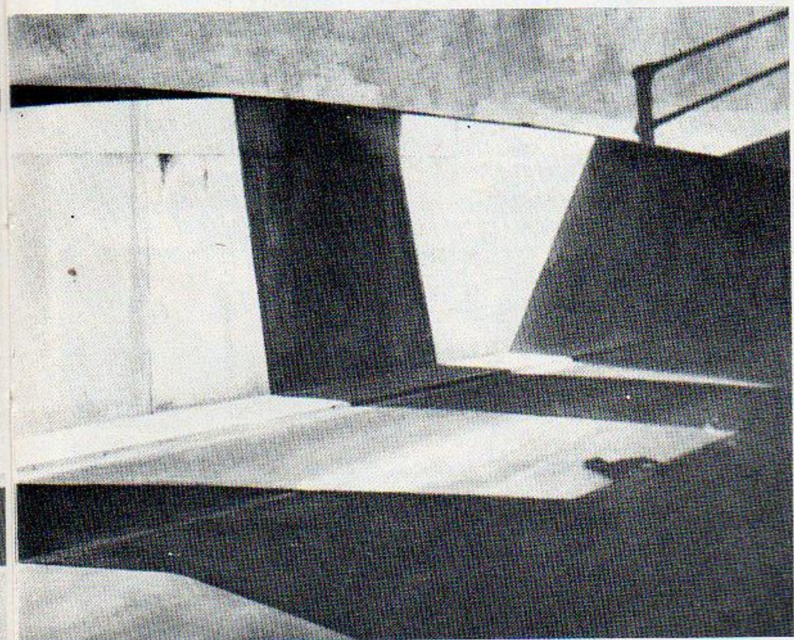
Quando pintar uma paisagem — ou qualquer outro motivo — pinte as cores que você sentir, e não as que você vir. Por exemplo, ao ser atraído pelo verde brilhante de uma paisagem, experimente pintá-lo com laranjas, vermelhos e lilases vibrantes, ou quaisquer outras cores coerentes com seu estado de espírito. Você perceberá que, adotando essa atitude, é sempre possível fazer algo de novo.

Um exemplo do uso imaginativo das cores pode ser visto na obra *Verão — macieira e casa amarela* (no alto, à direita), de Karl Schrag. Note a casa em amarelo luminoso e a macieira em magenta intenso, com ramagem azul. Não se trata de uma representação fiel do real, mas, pelo seu interesse, é capaz de atrair imediatamente a atenção do observador.



Coleção particular

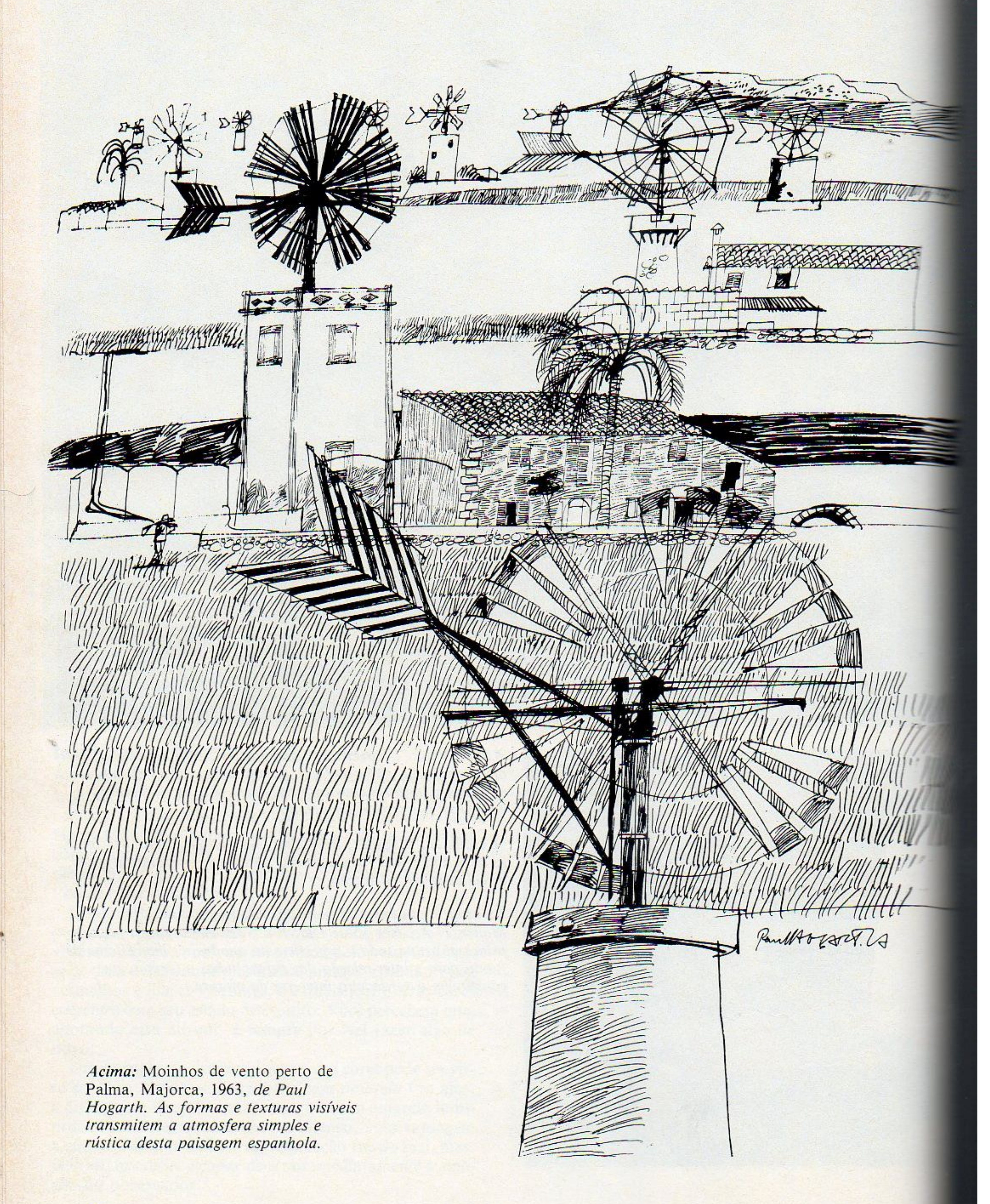
Cortesia de Kraushaar Galleries, Nova Iorque



Acima: Verão — macieira e casa amarela, *de Karl Schrag, óleo sobre tela, 127 x 147 cm. Uma das liberdades da pintura moderna é inventar suas próprias cores, não se deixando escravizar pelas cores da natureza.*

À esquerda: Viadutos, *de Walter Garver, óleo sobre Masonite, 33 x 74 cm. Nesta forte pintura, observa-se o equilíbrio entre a realidade e a abstração.*

No alto, à esquerda: Armadilhas para lagostas, *de Hans Moller, N.A., óleo sobre tela, 102 x 127 cm. Aqui, o motivo principal ocupa toda a superfície do quadro. O mar é tema de fundo para a inter-relação das cores, linhas e formas, que constituem o verdadeiro interesse da pintura.*



Acima: Moinhos de vento perto de Palma, Majorca, 1963, *de Paul Hogarth. As formas e texturas visíveis transmitem a atmosfera simples e rústica desta paisagem espanhola.*

Ritmo linear

Outra maneira não convencional de enfocar uma paisagem é isolar e enfatizar apenas um aspecto — um padrão linear, por exemplo. Todos os elementos naturais apresentam um padrão subjacente — nuvens, árvores, montanhas ou a grama soprada pelo vento; e o mesmo vale para os artefatos produzidos pelo homem — o padrão das telhas num telhado, os raios de uma roda de carroça ou os arcos de uma ponte.

Na sua paisagem da Espanha (página oposta), Paul Hogarth utiliza uma pena de aço para reproduzir o fascinante jogo de padrões nos campos, construções e moinhos.

Cor e luz

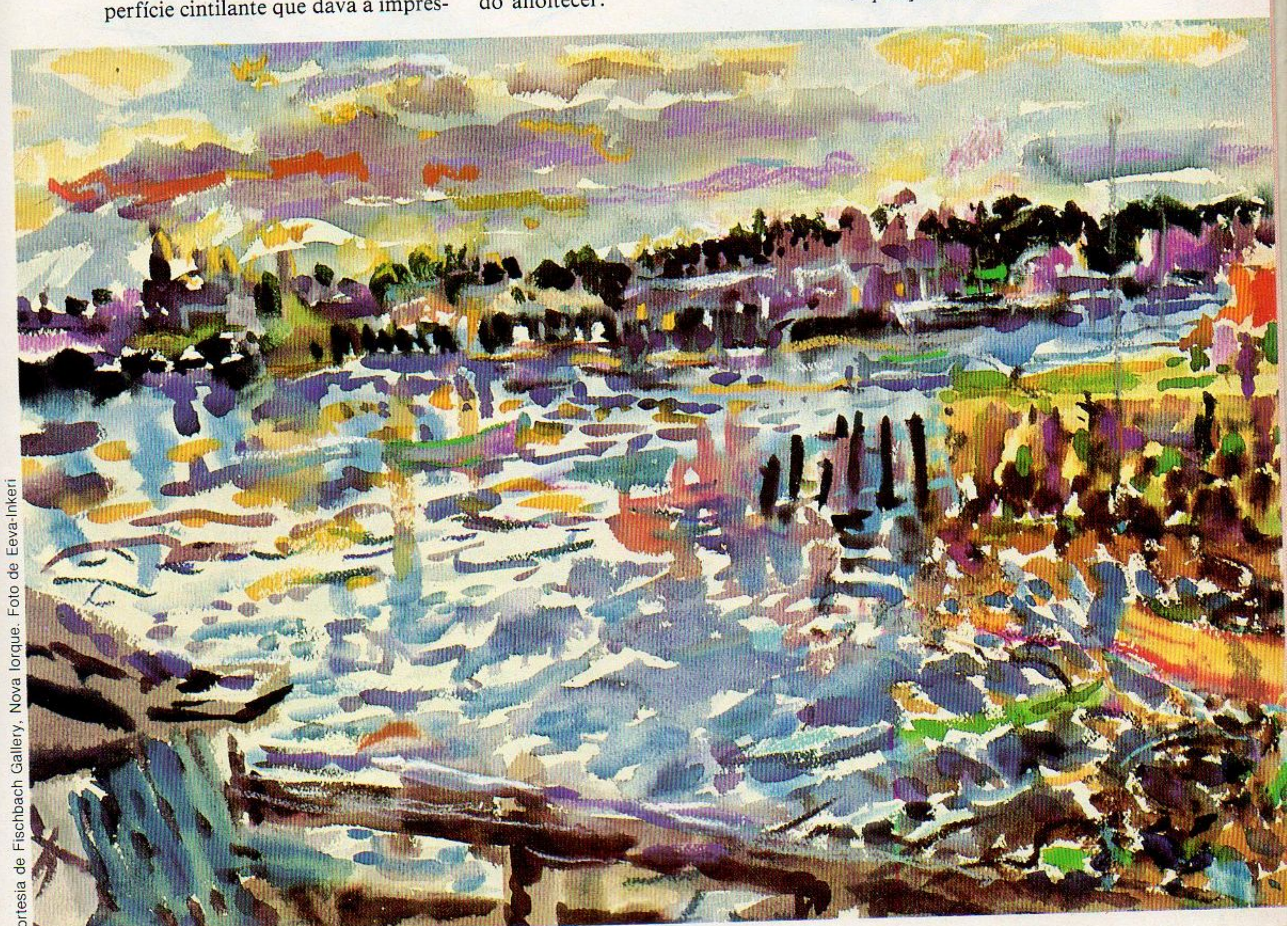
Os mestres do impressionismo fizeram do estudo da luz o assunto principal de seus trabalhos. Com pinceladas de cor pura, criavam uma superfície cintilante que dava a impressão de que a luz do sol era salpicada sobre a paisagem.

Às vezes, o impulso de pintar uma determinada cena é justificado menos pelos elementos que ela contém do que pela maneira com que é afetada pela luz. Pouco antes de o sol se pôr, por exemplo, quando o céu parece incendiar-se de luz, os detalhes tendem a desaparecer.

Experimente captar a vibração da luz pintando um mosaico de cores puras. Siga também a recomendação de Claude Monet e ''tente esquecer que objetos você tem diante de si; pense apenas que aqui você tem um pequeno quadrado de azul, mais adiante um losango cor-de-rosa, ao lado deste uma faixa de amarelo, e pinte-os da maneira como eles se apresentam aos seus olhos...''

Em *Dia animado* (abaixo), o artista Nell Blaine dá sua interpretação ao que chama de ''explosão de cores'' do anoitecer.

Abaixo: Dia animado, *de Nell Blaine, aquarela, 36 x 51 cm. A agradável sensação que o olho tem, de dançar pela pintura, é o resultado da cuidadosa disposição das manchas de cor.*



Cortesia de Fischbach Gallery, Nova Iorque. Foto de Eeva-Inkeri



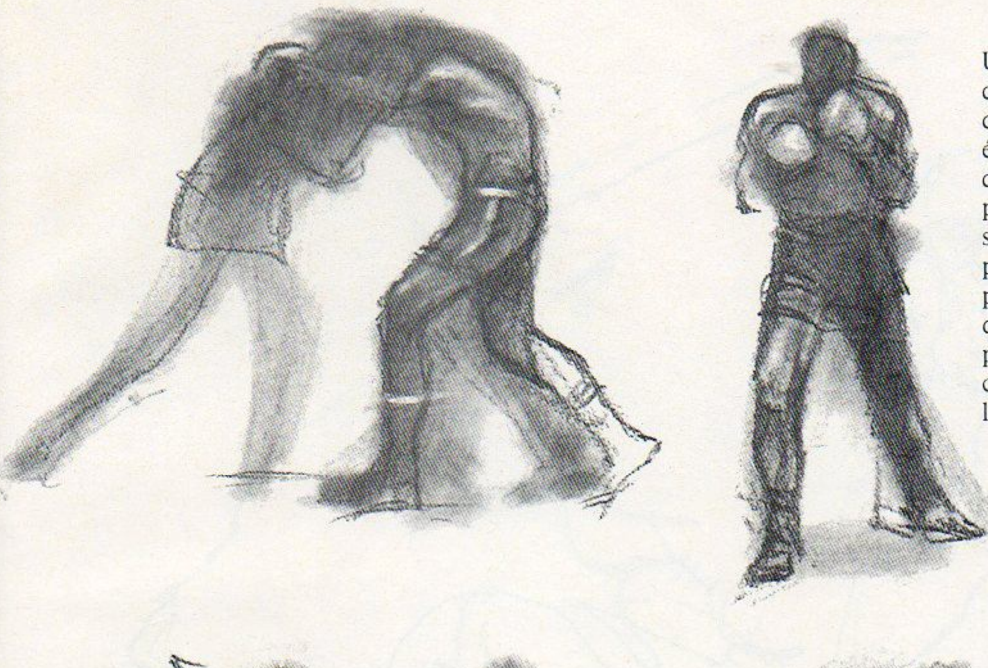
Modelos em ação

Desenhar um modelo em movimento constitui indubitável desafio para quem está fazendo um esboço, pois ele pode mudar de posição ou até mesmo afastar-se antes que você tenha colocado o lápis no papel.

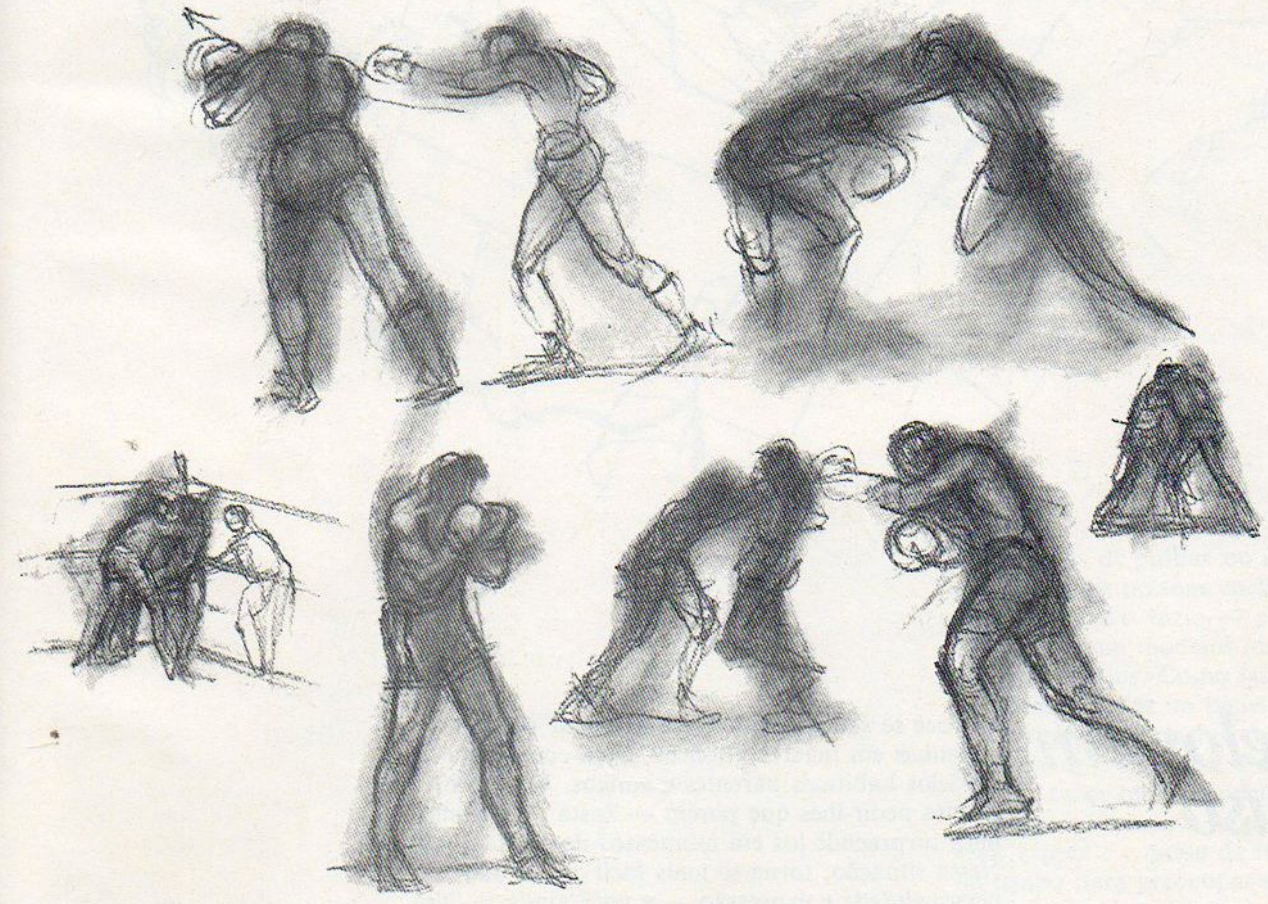
Uma das maneiras de superar essa dificuldade é selecionar modelos que realizam movimentos repetitivos, como ocorre nos esportes em geral. Assim, se você perder uma fase do movimento, poderá tranqüilamente aguardar que se repita — menos de maneira semelhante. Procure desenhar tenistas em ação: seus gestos, além de bonitos e graciosos, são relativamente lentos.

A princípio, limite-se a observar e espere que seu modelo assuma uma posição interessante: então comece a desenhar, com linhas delicadas. Quando se movimentar, deixe o esboço de lado e inicie outro na mesma página. Antes do que imagina, a pessoa voltará à postura original e você poderá concluir o primeiro esboço observando mais demoradamente.

Acima: Jogadores de beisebol e figura sentada, *de James Gurney, esferográfica e lápis macio sobre papel de desenho, 23 x 30 cm. A figura sentada e o prédio foram desenhados a partir de modelos imóveis. Os jogadores de beisebol exigiram uma abordagem mais gestual para captar o sentido geral de suas formas e movimentos.*



Uma maneira bastante eficiente de captar posições e gestos de pessoas em movimento é reproduzi-las em termos de massas tonais. Para isso, faça primeiro uma silhueta geral do seu modelo, usando um lenço de papel esfregado em carvão em pó (para obter carvão em pó, quebre um bastão de carvão em pedaços pequenos e amasse-os com algum objeto duro). Enrole o lenço no dedo, passe-o no carvão em pó e desenhe gestualmente. Para definir melhor a pose, aplique traços lineares, com um lápis bem apontado. Finalmente, crie áreas iluminadas, com uma borracha mole ou com limpa-tipos.



Acima: Boxeadores, *de James Gurney, carvão sobre papel de desenho, 35 x 43 cm. Usando pó de carvão e seu dedo como pincel, você pode fazer esboços dinâmicos como estes, em poucos minutos.*



Modelos em repouso

Se você se sente inibido para desenhar pessoas estranhas em lugares públicos, eleja como seus modelos habituais parentes e amigos. Você nem precisa pedir-lhes que posem — basta ficar atento para surpreendê-los em momentos de calma e repouso. Nessa situação, torna-se mais fácil captar sua personalidade e expressão — e você ainda se livra da eventual obrigação de produzir uma obra-prima.

O artista Alan Cober fez este interessante esboço enquanto seu pai tirava um cochilo depois do almoço.



Em viagens de ônibus ou trem é comum encontrarmos pessoas cochilando ou olhando para o vazio — o que as transforma em modelos ideais para esboços rápidos. Como ignoram estar sendo registradas no papel, a pose que adotam é perfeitamente espontânea e quase sempre relaxada. Por outro lado, o fato de saber que o modelo pode acordar a qualquer momento impõe uma maneira mais rápida e concisa de trabalhar. Não há tempo para preocupar-se com detalhes — é preciso desenhar quase que intuitivamente, registrando de maneira direta e imediata o que se vê.

Nick Meglin fez este esboço de dois passageiros cansados num trem. Apesar da simplicidade do desenho, note os ângulos interessantes das cabeças e o aspecto geral de espontaneidade do esboço.

Objetos do cotidiano

Os cadernos de esboços de grandes artistas, como Rembrandt, Bonnard e Toulouse-Lautrec, contêm grande número de objetos de uso diário. Trata-se de um exemplo que vale a pena seguir: carregar sempre consigo um pequeno bloco de esboços e registrar os objetos do cotidiano, aprendendo assim a extrair sentido artístico até dos temas mais comuns e prosaicos.

Desenhar os objetos de sua própria casa é particularmente interessante pois obriga-o a olhar de fato para aquelas coisas que, de tão familiares, acabam passando despercebidas aos olhos. Você verá que mesmo um bule de café ou um sapato têm características que só se revelam quando são desenhados.

O artista Irving Shapiro fez estes desenhos de uma botina velha (veja foto no alto) usando várias técnicas e materiais. No primeiro esboço (centro), registrou a forma básica da botina com uma simples linha de contorno; no segundo (abaixo), usou uma hidrográfica tipo pincel, para produzir uma linha mais expressiva. Note como o fluxo rítmico das linhas grossas e finas capta bem a expressividade da botina desgastada.

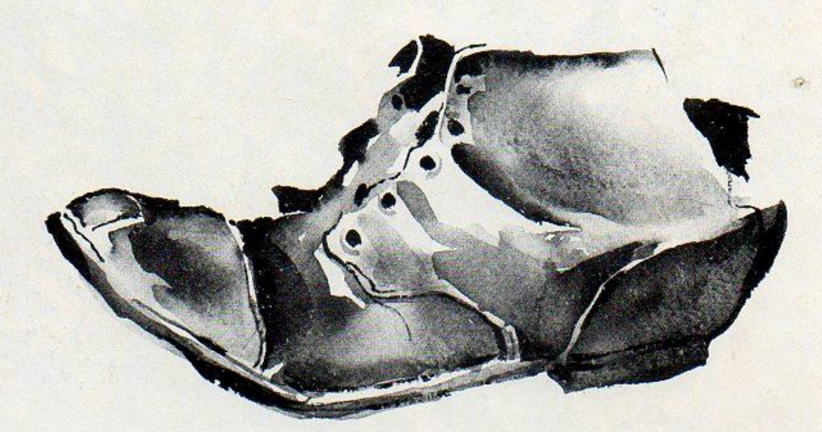


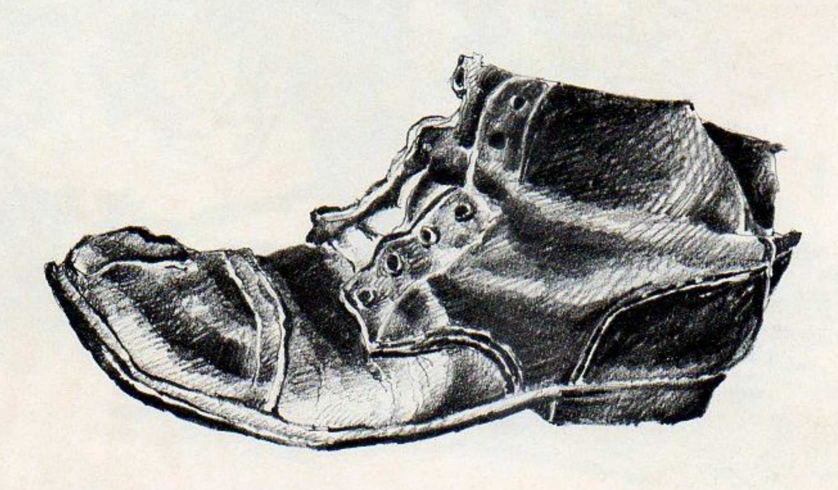
Nos três desenhos à direita, o artista Irving Shapiro continua a explorar as possibilidades expressivas de um objeto do cotidiano — uma botina velha.

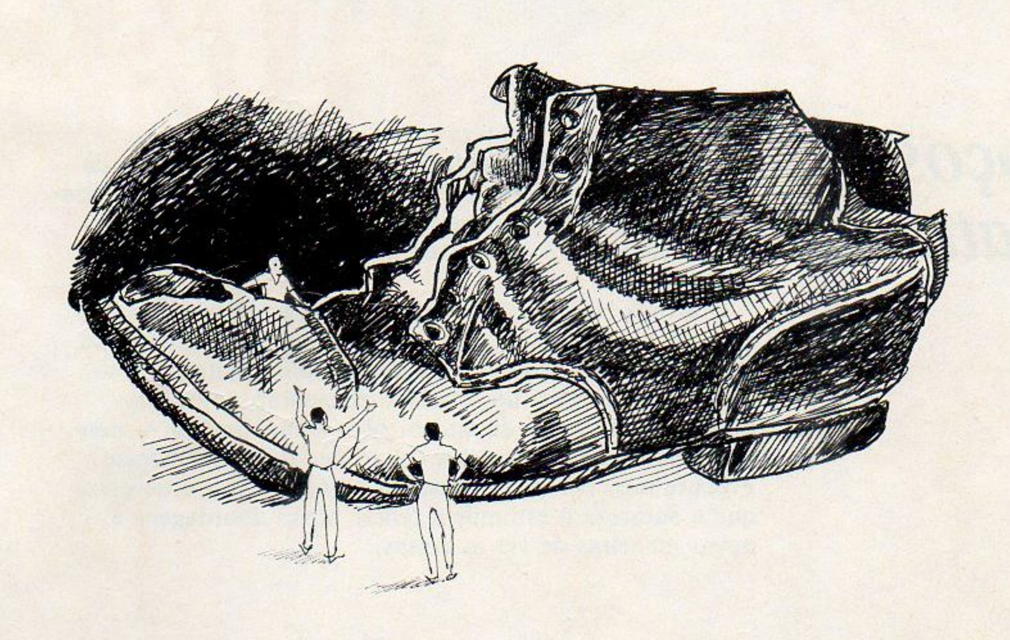
No primeiro esboço, trabalhou com uma aguada de aquarela, registrando a forma da botina de maneira geral, sem preocupação com os detalhes.

No segundo, feito com lápis 2B, Shapiro concentrou-se em transmitir de maneira mais precisa a forma e as dobras da botina, usando para isso quatro diferentes gradações de tom na sua modelagem.

Finalmente, no terceiro esboço, usou bico de pena e nanquim, e decidiu soltar livremente a imaginação: acrescentou figuras humanas desenhadas numa escala radicalmente contrária às expectativas normais, a fim de remover a botina de seu contexto habitual. Note que os tons bem definidos e um toque de fundo preto acrescentam uma carga dramática inusitada a essa simples peça de vestuário.









Esboços da natureza

O contato com a natureza é sempre tranqüilizador. A mente tem a oportunidade de relaxar e pode deixar de lado as preocupações da rotina diária. Com isso, você fica em melhores condições para seguir seu fluxo criativo e menos inclinado a apoiar seu desenho em fórmulas já consagradas.

O artista Noel Sickles dispunha apenas de um bloco de esboços e de um lápis com ponta grossa quando deparou com este grupo de árvores, com os galhos agitados pelo vento. Mesmo com um material elementar, conseguiu produzir um estudo dinâmico sobre o movimento — note, por exemplo, a energia dos traços de lápis na ramagem. Procure também exercitar-se em esboços como este; deixe que a natureza o estimule a tentar novas abordagens e novas maneiras de ver as coisas.

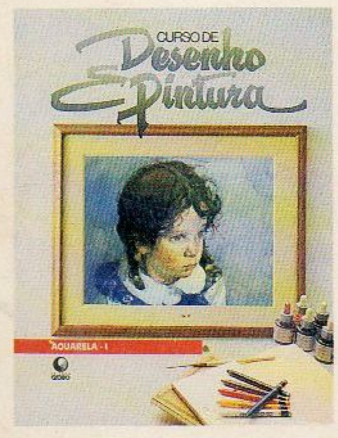


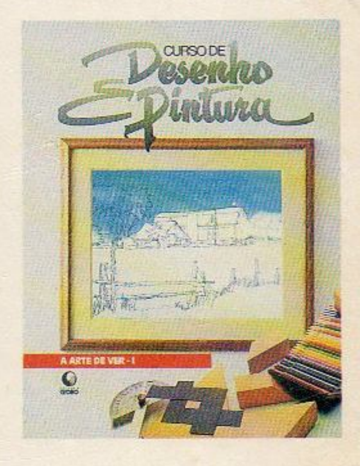
O CURSO DE DESENHO E PINTURA da Editora Globo oferece a você a opção de escolher entre as mais diversas modalidades de desenho e pintura. Todas as técnicas de execução, uso de materiais e princípios básicos do óleo, lápis, aquarela, tinta e carvão, entre outros, estão nesta obra. Organizada em exercícios que analisam cada obra de arte etapa por etapa, didaticamente ilustrados, esta coleção vai fazer você soltar sua criatividade.

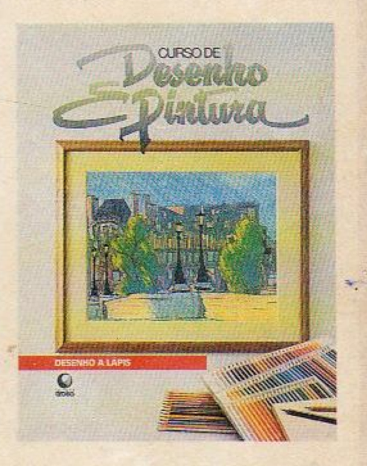
O CURSO DE DESENHO E PINTURA é dirigido a quem pretende introduzir-se ou aprimorar-se em desenho e pintura e também àqueles que querem desenvolver uma capacidade ativa de apreciação da arte.

VOLUMES QUE COMPÕEM ESTA COLEÇÃO



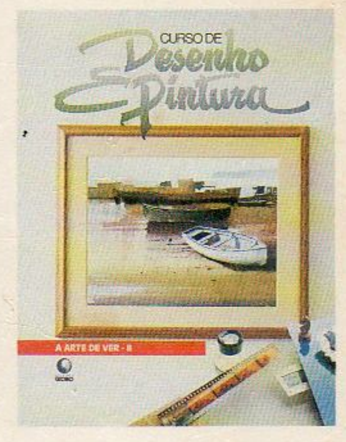


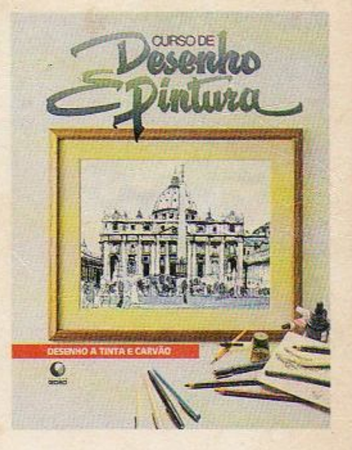






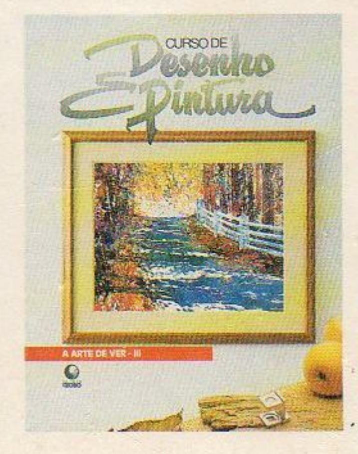














ISBN 85-250-0731-5